

KLEINE SCHRIFTEN

VON

ADOLF FURTWÄNGLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES SIEVEKING UND LUDWIG CURTIUS

ZWEITER BAND

MIT 30 TAFELN UND 158 TEXTILLUSTRATIONEN



C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK ~~~ MÜNCHEN 1913

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

VORWORT

Dieser zweite Band enthält außer den beiden philologischen Aufsätzen zu Plinius nur Kleinkunst behandelnde Arbeiten und zwar in der Reihenfolge: Vasen, geschnittene Steine, Bronzen, Terrakotten, Vermischtes. Aus äußeren Gründen ist dabei die Orpheusvase aus Gela erst ganz an den Schluß des Bandes gestellt worden. Der auf S. 380 abgebildete Bronzekopf aus Syrien ist tatsächlich, wie S. 379 vermutet, im Kopenhagener Nationalmuseum. Diese Mitteilung Blinkenbergs kam zu spät, um im Text aufgenommen zu werden.

Für Überlassung von Zinkstöcken sind wir der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften, dem Verein der Altertumsfreunde im Rheinlande und der Firma Reimer in Berlin zu Dank verpflichtet, ferner dem Verlag von F. Bruckmann in München für die Erlaubnis, die Abbildungen zum Bronzewagen von Monteleone und den Bronzereliefs aus Perugia nach den Denkmälern griechischer und römischer Skulptur wiederholen zu dürfen.

München-Erlangen im Mai 1913

Johannes Sieveking
Ludwig Curtius

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER TAFELN

PLINIUS
UND SEINE QUELLEN ÜBER DIE BILDENDEN KÜNSTE
(9. SUPPLEMENTBAND DER JAHRBÜCHER FÜR KLASSISCHE PHILOLOGIE HERAUSGEGEBEN VON A. FLECKEISEN 1877—1878)

Die Frage nach den Quellen der die bildenden Künste betreffenden Ab- 3
schnitte in Plinius naturalis historia hat in neuester Zeit einen frischen Anstoß erhalten durch zwei kleine Schriften: eine Dissertation von Th. Schreiber (Quaestionum de artificum aetatibus in Plinii nat. hist. libris relatis specimen. Lips. 1872) und einen Aufsatz Brunns (Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. der bayer. Akademie 1875, S. 311 ff. [Kleine Schriften III S. 201]).* Schreiber, von der gewöhnlichen Ansicht ausgehend, daß wir weitaus den größten Teil der Plinianischen Kunstnotizen Varro verdanken, steigerte dies dahin, daß er nicht gelegentliche Ausführungen Varros sondern eine vollständige Kunstgeschichte dieses Gelehrten als Quelle des Plinius erschließen zu dürfen glaubte; aus ihr sollte nun Plinius nahezu alle seine Angaben geschöpft haben. Schreiber verspricht in nächster Zeit seine Ansicht weiter auszuführen; doch inzwischen hat Brunn die Sache an einem andern Ende ergriffen. Ausgehend von seinen bekannten, für die Quellenkunde des Pl. epochemachenden Resultaten über die Indices, die zeigen, daß auch Cornelius Nepos eine Hauptquelle für die Kunstpartien des 34. und 35. Buchs gewesen sein kann, untersuchte Brunn den möglichen Anteil desselben näher, indem er die noch erhaltenen Biographien des Nepos mit Plinius verglich. Eine überraschende Ähnlichkeit vieler Stellen beider Autoren führte zu dem Ergebnisse, daß uns in Pl. eine Reihe von Excerpten aus verlorenen Künstlerbiographien des Cornelius erhalten sein müsse. Damit hatte Brunn zum zweiten Male die Quellenforschung des Pl. aus einem ausgefahrnen alten Geleise in ein völlig neues gelenkt; doch glaubte er damit keineswegs die Untersuchung beendet zu haben, vielmehr ermuntert er selbst (a. O. S. 326 f.), auf dem neugebahnten Wege fortzuschreiten. So wagte auch ich den Versuch, eine genauere Sonderung der

* [Wir zitieren hier die seit Furtwänglers Aufsatz über das gleiche Thema erschienene Literatur: L. Urlichs, Die Quellenregister zu Plinius letzten Büchern, Progr. Würzburg 1878. — G. Öhmichen, Plinianische Studien zur geographischen und kunsthistorischen Literatur, Erlangen 1880. — J. Dalstein, Quibus fontibus Plinius in artificum historia usus sit, Metz 1885. — H. Voigt, De fontibus earum quae ad artes pertinent partium Nat. hist. Plin. quaestiones, Diss. Halle 1887. — F. Münzer, Zur Kunstgeschichte des

Bestandteile bei Pl. vorzunehmen — eine schwierige und langwierige Arbeit, bei der ich mit aufrichtigem Danke bekenne, eben von Brunn, meinem hochverehrten Lehrer, durch beständigen Rat in der wirksamsten Weise unterstützt worden zu sein.

Die Methode der folgenden Untersuchung wird sich hauptsächlich dadurch von meinen Vorgängern unterscheiden, daß eine sorgfältige Beachtung jedes 4 Details die Grundlage bildet. Gerade die scheinbar so sicher aufgebaute Abhandlung Schreibers gelangte zu ihrem Resultate nur durch völliges Außerachtlassen zahlreicher Einzelheiten. Aber auch die bekannte Arbeit Briegers (De fontibus libr. 33—36 nat. hist. Plin. quatenus ad artem plast. pertinent. Gryphiae 1857) leidet, was Einzelheiten betrifft, an mancher Oberflächlichkeit. Erst durch genaue Detailbeobachtung werden uns die verschiedenen Bestandteile des Plinianischen Konglomerates klar entgegentreten. Zum Nachweise der bestimmten Quellen aber dienen uns hauptsächlich zwei Stützpunkte: zuerst die *indices* mit der durch Brunn (a. O. S. 312 ff.) erwiesenen Tatsache, daß als Hauptquellen für die Kunstabschnitte nur Varro, Cornelius und — als der einzige Grieche — Pasiteles angenommen werden können. Nicht minder wichtig ist aber die zweite Stütze, die uns die einzelnen Zitate im Texte selbst bieten, vorausgesetzt, daß ihre Tragweite richtig erschlossen wird. Dazu kommen nun speziell für Pasiteles die mehrfachen unzweifelhaft durch Pl. selbst verschuldeten Mißverständnisse aus dem Griechischen, die eben deshalb so wichtig sind, weil Pas. nach den Indices der einzige von Pl. direkt benutzte griechische Kunstautor ist. Für Cornelius ferner haben wir außerdem noch einen Stützpunkt in seinen erhaltenen Vitae und seinem hieraus bekannten schriftstellerischen Charakter.

Doch die unerläßliche Vorbedingung dieser Quellenuntersuchung ist, daß wir uns über die Art klar werden, wie Plinius seine Quellen überhaupt benutzt,

---

Plinius im Hermes 30, 1885, S. 499. — C. Robert, Archaeologische Märchen S. 28. — K. Jex-Blake u. E. Sellers, The elders Plinys Chapters on the History of Art, London 1896. — F. Münzer, Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius, Berlin 1897. — Hafner, Quaestiunculae Plin., Progr. Neuburg 1898. — A. Kalkmann, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, Berlin 1898. — D. Detlefsen, Untersuchungen über die Zusammensetzung der Naturgeschichte des Plinius, Berlin 1899. — Ders.: Die Wertangaben in der Nat. Hist. des Plinius im Hermes 35, 1900, S. 585. — Ders.: Die eigenen Leistungen des Plinius für die Geschichte der Künstler im Jahrb. d. arch. Inst. 16, 1901, S. 75. — Ders.: Die Benützung des zensorischen Verzeichnisses der römischen Kunstwerke in der Nat. Hist. des Plinius im Jahrb. d. arch. Inst. 20, 1905, S. 113. — F. Hauser, Plinius und das zensorische Verzeichnis in Röm. Mitt. 20, 1905, S. 206. — M. Rabenhorst, Quellenstudien zur Nat. Hist. des Plinius. Teil I: Die Zeitangaben varronischer und capitolinischer Aera. Diss. Berlin 1905. — Ders.: Die indices auctorum und die wirklichen Quellen der Nat. Hist. des Plinius (Quellenstudien zur Nat. Hist. Teil II) im Philologus 65 (19), 1906, S. 567. — Ders.: Der ältere Plinius als Epitomator des Verrius Flaccus, eine Quellenanalyse des siebenten Buches der Naturgeschichte. Berlin 1907. — A. Klotz, Die Arbeitsweise des älteren Plinius und die indices auctorum in Hermes 42, 1907, S. 323.]

welche Umbildungen, welche Zusätze wir ihm zuteilen müssen, kurz worin der eigene Anteil des Pl. an seinen Kunstkapiteln besteht. Nur zu sehr hat man bisher diesen Punkt vernachlässigt, der hier als wichtigste Grundlage vorangehe.

EIGENER ANTEIL DES PLINIUS

Über die Art und Weise, wie Pl. sein weitschichtiges Werk zusammensetzte, sind wir zwar im allgemeinen sowohl durch ihn selbst als seinen Neffen wohl berichtet; wir wissen, wie er beständig las und alles excerpierte und dann aus diesen Excerpten (‚notata' nennt er sie 34, 37) seine Bücher kompilierte. Aber im einzelnen stellten sich meine Vorgänger diese Kompilationsmethode vielfach unrichtig vor. Namentlich ist es falsch zu glauben, Pl. schreibe jeweils längere Abschnitte aus einem Buche ab. Die in neuerer Zeit für einige alte Historiker erwiesene Tatsache, daß sie häufig nur eine Quelle für lange Strecken ausschreiben, mochte wohl unwillkürlich verleiten, auch bei Pl. Ähnliches vorauszusetzen, während es doch auf der Hand liegt, wie total verschieden der eine fortlaufende Geschichte schreibende Historiker und der alle möglichen Excerpte zu einer Enzyklopädie des Wissens vereinende Kompilator arbeiten müssen. Indessen selbst betreffs jener Historiker sind neuerdings wohl begründete Zweifel laut ge- 5 worden (s. Ad. Holm, Gesch. Siciliens II, S. 340 ff.) und man wird auch ihnen ein selbständiges Zusammenarbeiten mehrerer Quellen vielfach zugestehen müssen. Um wieviel höher werden wir bei Pl., der sein Werk ganz nach eignem Plane anlegte und es nach seinem Geständnis aus unzähligen Büchern zusammentrug, die eigene verbindende ordnende sichtende Tätigkeit anschlagen müssen! Doch glücklicherweise finden wir die unzweideutigsten Zeugnisse seines Verfahrens, wenn wir nur die noch erhaltenen Quellenschriftsteller mit Pl. vergleichen. Für Aristoteles hat dies schon vor Jahren G. Montigny in seiner trefflichen Dissertation (Quaestiones in Plinii nat. hist. de animalibus libros. Bonnae 1844) getan und durch viele Beispiele das Verfahren des Excerptors charakterisiert (S. 53 ff.). Die überallhin zerstreuten Stücke seiner Quelle schreibt Pl. zwar manchmal wörtlich ab; ja es kommt daher vor, daß Pl. vollkommen mit Dioscorides übereinstimmt deshalb weil beide aus Sextius Niger schöpfen (s. Mayhoff, Novae lucubrationes Plinianae. Leipz. 1874 S. 8). Aber weitaus das Gewöhnlichste ist doch, daß er seine Quelle Aristoteles verkürzt, durch Weglassung namentlich subtilerer Untersuchungen oder Zusammenziehung, die von dem ursprünglichen sprachlichen Charakter nichts mehr übrig läßt (Montigny S. 58 f.). Häufig flicht er Notizen aus andren Autoren mitten in das der Hauptquelle Entnommene ein (S. 60 f.); endlich hat Pl. in seiner eilenden Flüchtigkeit sich zahlreiche Mißverständnisse des Griechischen zu Schulden kommen lassen (S. 62 f.). Nicht minder lehrreich ist uns die Vergleichung Vitruvs als Quelle des Pl., wie sie von Brunn und ausführlicher von Detlefsen (Philol. 31, S. 385) vorgenommen wurde.

Die durchaus eigene Verwendung der Excerpte tritt klar hervor, indem Pl. ganz versprengte Notizen aus seinem Autor bald hier bald dort einflicht und das ganz Getrennte vereint, das eng Verbundene zerreißt. So zerteilt er eine kleine Stelle (Vitr. 2, 8, 10) über den Palast des Mausolos in zwei Stücke, indem er 35, 172 die Dauerhaftigkeit und 36, 47 das Material desselben anführt (Detl. S. 414). Meistens wird die Quelle stark verkürzt und häufig der sprachliche Charakter dabei völlig umgearbeitet (man vgl. z. B. Pl. 31, 44. 57; 35, 171; 36, 173 mit den bei Detl. gegenübergestellten Vitruvstellen). Um indessen noch eine breitere Basis zu haben und die Eigentümlichkeiten der Quellenbenutzung des Plinius noch deutlicher zu erkennen, habe ich nach diesen Gesichtspunkten die von Pl. so viel benutzte Schrift Cato's über den Landbau verglichen. Hier sieht man nun deutlich, wie Pl. niemals in langen Abschnitten bloß einem Autor folgt, sondern überall nach eigenem Plane und eigener Anordnung kurze Excerpte verschiedener vereinigt. Daher zerreißt er auch hier oft die bei dem Autor eng zusammenhängende Stelle in mehrere Excerpte, die er unter verschiedene Rubriken stellt. Z. B. Cato de re r. 8, 2 zählt als zu säende Gewächse Zwiebeln, einige 6 Lorbeer- und Myrtenarten auf; erstere Angabe zitiert Pl. 19, 93, die über den Lorbeer 15, 127 und die über die Myrten 15, 122. Die Catonische Klassifikation der Agri (1, 7) benutzt Pl. 18, 29, wo er die zwei ersten der von C. genannten Rubriken anführt; ferner 16, 176, wo er die 3.—6. Rubrik Catos (mit Umstellung der 5. und 6.) angibt. Aus C. 1, 3 nimmt Pl. vieles in 18, 28 auf; eine der dort gegebenen kurzen Vorschriften bringt er aber schon 17, 36 (die Lage am Fuße eines Berges gegen Süden). Die kleine Stelle Cato 151, 2 ‚per ver seritur (sc. cupressa) in loco ubi terra tenerrima erit quam pullam vocant‘ teilt Pl. in zwei Excerpte und bringt das eine über die terra pulla 17, 36 in engster Verbindung mit dem Excerpt aus C. 1, 3; die erste Hälfte gibt er aber 17, 73 ‚seritur (cupressa) Aprili mense‘ in Verbindung mit den übrigen Vorschriften über die Zypresse. Aus C. 6, 1 nimmt Pl. 15, 20, aber die dort bei C. gegebene Zahlbestimmung bringt er nicht hier, sondern in dem Abschnitt über die intervalla 17, 93. Aus solchen Fällen geht unleugbar hervor, daß Pl. gleich beim Excerpieren sich die einzelnen Angaben, die er verwenden wollte, unter eigenen Rubriken merkte und erst aus diesen nach Rubriken geordneten Notizen sein Werk zusammenstellte, so daß der ursprüngliche Zusammenhang und die ursprünglichen Gesichtspunkte einer Quelle im ganzen und einzelnen bei Pl. total verändert sein können. Beispiele von solchen Rubriken für Excerpte aus Cato sind etwa: der Weinstock, über den Pl. 17, 195 den Cato 33 wörtlich abschreibt; mit ‚vitis insitio‘ § 198 springt Pl. zu c. 41 über, ohne aber, wie z. B. 16, 193, die aus C. 31, 2 und 37, 3. 4 genommenen Notizen mit einem ‚idemque mox‘ zu verbinden[1]; aber nur einen Satz nimmt er aus c. 41 (genauer excerpiert er

[1] C. 37, 2 ist dann in Pl. 17, 55 und C. 31, 1 in Pl. 16, 230 verwendet.

dasselbe 17, 155) und springt zu c. 49 über, das er wörtlich abschreibt. Ebenso hat er sich unter der Rubrik ‚Futter‘ verschiedenes aus C. zusammengestellt; denn der Stelle 16, 92 liegt C. 5, 8 und 54, 2 und 4, 30 zu Grunde. Dabei ist es denn natürlich, daß sich Pl. mitunter dieselbe Notiz unter zwei verschiedenen Rubriken merkt, also doppelt verwendet. Die Stelle Catos 6, 1, 2 ‚sin in loco crasso aut caldo feceris, hostus nequam erit et *ferundo arbor peribit et muscus ruber molestus erit*‘ benutzt Pl. 15, 20: pingui enim aut ferventi vitiari eius oleum arboremque *ipsa*[2] *fertilitate consumi, musco praeterea et rubore infestari.* Pl. drückt sich hier stilistisch ganz unabhängig von C. aus, sowohl im ganzen Satzbau wie im einzelnen, wo er ohne Not andere Adjektive statt crassus und caldus wählt und das archaische hostus und nequam vermeidet; ferner das etwas poetische hendiadys ‚musco et rubore‘ und der Ausdruck ‚infestari‘ gehören ganz der individuellen Schreibart des Pl. Gerade diese Stelle verwendet er nun noch einmal und in einer dem Originale mehr entsprechenden Form 17, 223 nocere tradit Cato (sc. oleae) et *muscum rubrum;* nocet plerumque vitibus (diese von Pl. zugesetzt) atque oleis et *nimia fertilitas.* Pl. hat sich also die eine Catostelle sowohl unter der Rubrik Ölbaum (15, 20) als unter den den Bäumen schädlichen Dingen (17, 223) notiert und jene Differenzen der Form stellten sich wohl erst bei der Ausarbeitung ein. Gleich das Folgende bietet noch ein Beispiel: C. 6, 2 ‚ager oleto conserundo qui in ventum favonium spectabit et soli ostentus erit, alius bonus nullus erit‘ ist von Pl. 15, 21 benutzt (beim Ölbaum): ‚spectare oliveta in favonium loco exposito solibus censet nec alio ullo modo laudat‘ (die Ablativkonstruktion und der Plural soles sind wieder Plinianische Veränderungen). Dasselbe hat Pl. unter den Windarten notiert, jedoch ganz kurz: 18, 337 ‚in hunc (sc. favonium) spectare oliveta Cato jussit‘. Ebenso hat Pl. die Stelle C. 40, 1 ‚ficos oleas . . . inseri oportet . . . post meridiem sine vento austro‘ sowohl 17, 112 in dem Abschnitt über das Säen überhaupt verwendet: ‚inseri praecipit (Cato) . . . . praeterea post meridiem et sine vento austro‘, als auch 17, 170, wo vom Weinstocke speziell die Rede ist: ‚plerique austros optant, Cato abdicat‘. Doch in der Zusammenstellung der zahlreichen Excerpte unter einer Rubrik kann man bei dem unendlich weitschichtigen Werke natürlich keine so genaue durchgehende Sorgfalt erwarten, daß Pl. nicht auch mitunter für denselben Gegenstand, ohne es zu merken, zwei widersprechende Quellen benuzt hätte. Unbedeutend zwar ist es, wenn er 16, 173 nach C. 6, 3 über das Setzen der harundo bemerkt, die ‚oculi‘ müßten drei Fuß Zwischenraum haben (auch Colum. 4, 32, 2 gibt soviel an), aber 17, 144 über denselben Gegenstand einer anderen Quelle folgt, die 2½ Fuß angab und ‚bulbus radicis‘ statt ‚oculi‘ sagte. Dieselbe Farbe nennt Pl. 33, 161 und 162 zweimal, als verschiedene, weil sie zwei Namen hatte; der eine stammt aus Vitruv, der andere sonst woher (s. Detl. a. O. S. 408). Meistens

7

[2] So Mayhoff (Nov. luc. S. 52) aus *M* statt des gew. ipsam.

aber merkt natürlich Pl., daß er sich die betreffende Angabe seines Autors schon aus andrer Quelle notiert und läßt sie daher weg. Man vgl. C. 7, 4 die Birnensorten ‚pira volema, Aniciana et sementiva .... Tarentina mustea et cucurbitina' mit Pl. 15, 56 ‚praeterea dixit volema Vergilius a Catone sumpta, qui et sementiva et mustea nominat'; die andern läßt er deshalb aus, weil er die Aniciana bereits § 54 und die Tarentina und cucurbitina § 55 aus andern Autoren genannt hatte. Ähnliches läßt sich Vitruv gegenüber nachweisen (Detl. a. O. S. 401).

So können wir aus den erhaltenen Quellen das Verfahren des Pl. in den Grundzügen und in seiner ganzen Mannigfaltigkeit noch erkennen; denn Konsequenz ist das letzte, was wir hier bei einem Kompilator verlangen dürfen; er ist bald sorgfältig bald flüchtig, bald hält er sich genau an die Quelle bald behandelt er sie frei. Das aber bestätigte sich überall, daß Pl. nach einer unter 8 Rubriken geordneten Excerptensammlung schreibt und nicht, wie meine Vorgänger gerade in den wichtigsten Fragen vorauszusetzen scheinen, seine ganzen Abschnitte jeweils aus einem Buche abschreibt. Um gleich hier einiges zu erwähnen, so gehen sowohl Brieger als Schreiber von dieser falschen Voraussetzung aus, wenn ersterer z. B. ohne weiteres glaubt (S. 39), das chronologische Verzeichnis der Erzgießer sei vollständig wie es ist aus Varro abgeschrieben, und Schreiber (S. 21) sogar meint, daraus, daß 34, 49 in diesem Index bei dem Namen Phidias auch der olympische Zeus genannt ist, schließen zu dürfen, daß in der Quelle dieses Verzeichnisses auch über die Werke der Künstler gehandelt worden sei; daß Pl. auch hier mehrere kleine Excerpte zusammengeordnet, daran denkt er gar nicht. Noch merkwürdiger ist der Schluß Briegers (S. 52), daß ein großer Teil der im 34. Buch genannten Werke aus Xenocrates Menaechmus Duris Antigonus (!) und nicht aus Pasiteles stammen müsse, weil letzterer als Tarentiner doch unmöglich die Europa des Pythagoras daselbst habe übergehen können, die bei Pl. fehlt! Hier ist geradezu vorausgesetzt, daß Pl. entweder das ganze Werk des Pasiteles völlig abgeschrieben habe oder gar nichts.

Zum Teil auf ähnlichen Voraussetzungen beruht die oberflächliche Hypothese, daß die in Rom genannten Kunstwerke alle aus einem Buche genommen seien und zwar aus einem offiziellen Kataloge der in Rom befindlichen Werke. Eine ausführlichere Widerlegung dieser von vielen[3] geteilten, hauptsächlich von Brieger verteidigten Annahme, die ich beabsichtigte, ist unnötig geworden durch Schreibers Aufsatz im Rhein. Mus. 31, S. 219 ff., mit dessen Beweisführung im allgemeinen ich völlig übereinstimme. Nur einige Bemerkungen möchte ich als Nachträge zu Schr. hinzufügen. Daß die Angabe des Pl. 34, 84, die berühmtesten der vorher genannten Erzwerke befänden sich jetzt in Vespasians templum Pacis unmöglich wahr sein kann, hat Schr. (S. 228) gezeigt; sie sei, glaubt er, nur zum

---

[3] Noch Jahn, Griech. Bilderchroniken S. 41 dachte an ‚offizielle Verzeichnisse' als Quelle des Pl.

Lobe Vespasians eingefügt. Danach könnte man den Pl. einer bewußten Lüge zeihen, was ich doch nicht glauben möchte; der Grund jener Bemerkung wird vielmehr zum größten Teil in dem Bewußtsein des Pl. liegen, daß seine älteren Quellen für den gegenwärtigen Standort gar vieler Werke nicht mehr maßgebend sein könnten, weshalb er denselben im vorhergehenden auch so vielfach anzugeben unterlassen hat; daß nun aber Nero gar viele Werke in Griechenland, besonders Erzstatuen, annexiert und Vespasian davon im Paxtempel geweiht habe, war ihm bekannt; eine starke Übertreibung bleibt freilich zurück in dem ‚clarissima quaeque'. Die Stelle 36, 27, wo es heißt, die Menge von Werken in Rom sowohl als die drängende Fülle und Last der Geschäfte halte einen von der Kunstbetrachtung ab und deshalb sei man im ungewissen über den Künstler 9 einer Statue, die Vespasian im templum Pacis geweiht, bietet insofern einen direkten Beweis gegen Kataloge speziell des Paxtempels, als deren Verfertiger zwar sehr wohl den Urheber eines Werks nicht wissen, aber niemals sich mit dem Drange fremder Geschäfte entschuldigen konnten. Die Stelle ist offenbar eine individuelle Äußerung des Pl., die zeigt, daß er sich auch selbst etwas um die Kunstwerke Roms bekümmerte. — Endlich die (von Schr. nicht berücksichtigte) Behauptung Briegers (S. 50), solche Kataloge hätte Pl. doch nicht unter den Autoren der Indices aufführen können, widerlegt sich durch die mitten unter den Schriftstellernamen mehrmals zitierten ‚acta' und ‚acta triumphorum' (ind. 7. 8. 10. 5). Noch wären etwa folgende Einzelheiten zu beachten: eine Ausdrucksweise wie 36, 15 *tradunt* . . . Venerem . . . esse Romae in Octaviae operibus ist wohl erklärlich, wenn eine ältere Quelle, nicht aber wenn ganz neue Kataloge (die nach Br. S. 70, der 36, 24 auf sie zurückführt, auch für jene Anlagen der Octavia existieren mußten) vorlagen. Ein sicheres Zeugnis, daß Pl. für Werke in Rom auch ältere Autoren benutzte, ist die Stelle 35, 99 ‚Liberum et Ariadnen (s. u.) spectatos Romae in aede Cereris'; an und für sich könnte zwar ‚spectatos' sich auch auf die Vergangenheit beziehen, aber das gleich folgende (§ 100) spectata est *et* in aede . . . zeigt, daß auch dort von der Gegenwart die Rede ist. Nun verbrannte aber (nach Strabo VIII p. 381) jener Tempel samt dem Bilde in Augusteischer Zeit: Pl. ließ sich also durch seine ältere Quelle täuschen.

Demnach sind alle die angeblich aus Katalogen stammenden Angaben teilweise Excerpte aus den sonstigen Kunstquellen, teilweise dürfen wir aber auch, wie bemerkt, eigene Beobachtungen des Pl. voraussetzen. Diesen eigenen Anteil des Pl. an den Nachrichten über römische Kunstwerke wollen wir, zu unserer eigentlichen Aufgabe übergehend, zunächst betrachten.

Die eifrige Wißbegierde, die Pl. in allen Dingen bekundet, erstreckt sich auch auf Kunstwerke; wie man nun auch sonst bei Pl. nachweisen kann, daß er nach eignem besseren Wissen, das er durch Hören und durch eigne Beobachtung gewonnen, mitunter anderes berichtet als die ihm vorliegenden

Quellen (ein solches Beispiel s. bei Mayhoff, Nov. luc. S. 16), so darf man auch bei seinen Nachrichten über Kunstwerke vermuten, daß außer den Excerpten aus Büchern auch eigene Beobachtungen vorhanden sein werden. Im Umgange mit Vespasian, dem die Ausschmückung seiner Bauten durch bedeutende Kunstwerke eine so angelegentliche Sorge war und der dazu gewiß Sachverständige beigezogen hatte, mußte Pl. Gelegenheit haben, aus dem Munde solcher Leute manche Kennerurteile zu vernehmen. Daher wird Pl. das Urteil über den Verfall des Erzgusses haben, das er im Anschlusse an Zenodoros' Koloß des Nero zwar zweimal wiederholt, aber — offenbar da er es selbst nicht einsah — nicht 10 näher begründet (34, 46. 47). Auf dieselbe Quelle, den Umgang mit Kennern, weist das äußerst lobende Urteil über die Astragalizonten in dem Pl. wohl bekannten Atrium des Titus (34, 55) hin. 36, 27 ward schon oben betrachtet als individuelles Eigentum des Pl., der sich offenbar wenigstens um Kenntnis der wichtigsten Werke bemüht; auch im folgenden § 28 scheinen eigene Aufzeichnungen nach Urteilen der Zeitgenossen vorzuliegen. Auf eine mißverstandene, echt römische Tradition weist hier ‚Janus pater' aus Alexandrien. Dasselbe ist von § 29 zu urteilen, wo die ‚Libera', die von einem Satyr getragen werden soll, auch ein römisches Mißverständnis mündlicher Tradition zu sein scheint. Beschreibung und Urteil über Laocoon § 37, ebenso § 38 stammen wohl sicher aus Pl. eigener Kenntnis der Kaiserpaläste und den Urteilen der Zeitgenossen. In den Büchern 34 und 35 sind es mehr nur gelegentliche Notizen, die Pl. hinzufügt. So erzählt er 34, 62 die Geschichte des Apoxyomenos und Tiberius, für die es töricht ist, mit Brieger (S. 53) Deculo als Quelle erweisen zu wollen; denn diesen so öffentlichen Skandal hörte doch Pl. in seiner Jugendzeit gewiß oft genug erzählen. Auch muß man bedenken, daß Pl. selbst ja die Kaisergeschichte wenigstens von Nero abwärts schrieb; es ist ihm besonders Nero's Verhältnis zu verschiedenen Statuen genau bekannt (34, 63. 82; 35, 51. 91).

Von einem eigenen Kunstgeschmacke des Pl. kann freilich hier nirgends die Rede sein; wo er aber einmal selbst zu urteilen scheint, zeigt er sein rohes Laientum. Die Begründung und Einkleidung des hohen Lobes der Parthenos (36, 18) des Phidias, die er allein wegen der Überfüllung mit so vielen kleinen Kunstwerken so hoch erhebt, werden wir dem ganzen Tone der Stelle nach wohl nur Pl. selbst zuschreiben dürfen. Auch das Lob der Hündin auf dem Kapitol (34, 38) begründet er nicht durch die künstlerische Beschaffenheit, sondern dadurch daß sie im Junotempel geweiht und daß die tutelarii capite dafür einstanden (vgl. 36, 29). Sein Irrtum, des Myrmecides und Callicrates Arbeiten für marmorn zu halten (36, 43), deutet auch auf sehr geringe Kenntnis des in einem Stoffe Darstellbaren. Für alle nationalen Altertümer aber hat Pl. große Verehrung, ja er bewundert selbst (‚videmus' 34, 43) an einem kolossalen Tuscanischen Apollo sogar die ‚pulchritudo', offenbar nur weil es ein nationalitalisches Werk ist. Aus demselben Grunde bewundert er einige altitalische Bilder (35, 17),

an denen er die Malerei für bereits vollendet hält, obwohl sie schon vor Gründung Roms entstanden seien!

Noch ist als ein charakteristisches Zeichen für diese alles zusammenraffende Wißbegierde des Pl. zu erwähnen, daß er auch die damalige Anthologie gelesen hat und daraus gelegentlich ein Excerpt unter die Rubriken für Künstler und Kunstwerke stellte; dies geht (wie schon Brieger S. 54 richtig gegen Jahn bemerkt) deutlich hervor aus dem Irrtum, der ihm mit einem Epigramme passiert, das er auf Myron bezieht (34, 57); einen ähnlichen Irrtum begeht er (nach Benndorf, De epigramm. S. 52), wenn er den Dichter eines Epigrammes Antipatros für einen caelator ansieht. Daher darf man, worauf wir noch unten kommen werden, noch öfter eine eigene Benutzung der Anthologie vermuten. 11

So setzt denn Pl. aus einer Menge kleiner Excerpte seine Abschnitte über die Künste zusammen; die Rubriken, nach denen diese Excerpte geordnet waren, sind noch deutlich erkennbar: unter den Bildhauern scheidet er Erzgießer, Marmor- und Tonkünstler, unter den Malern trennt er die Pinselmaler, als deren Unterabteilung die Kleinmaler erscheinen, und die Encausten. Dabei kommen begreiflicherweise manche Inkonsequenzen vor, wie z. B. Antiphilus gar nicht recht zu den Kleinmalern passen will.[4] Die weniger bedeutenden Künstler werden teils nach den behandelten Gegenständen (wie 34, 86 ff.), teils nach dem Grade ihrer Berühmtheit (‚primis proximi', ‚non ignobiles quidem, in transcursu tamen dicendi') zusammengestellt. Während nun aber die Hauptkünstler in einer historischen Folge, die wir später betrachten wollen, aufgeführt werden, sind die unbedeutenderen nur alphabetisch nach ihren Namen geordnet. Dies ist aber das deutlichste Zeichen dafür, daß Pl. auch hier, wie wir es sonst schon nachgewiesen haben, selbständig allerlei Excerpte unter gewissen Rubriken anordnet; die für die Künstler der einzelnen Rubriken befolgte alphabetische Reihenfolge, die, weil die Excerpte aus mehreren Büchern zusammengetragen wurden, die einfachste war, beließ nun Pl. bei den unbedeutenderen Künstlern unverändert auch in der Ausarbeitung. So folgt er im 34. Buche nach einem kurzen historischen Versuche schon von § 72 an bis § 83 der alphabetischen Ordnung seiner Excerpte. Ebenso folgen im 35. von § 138—144 die primis proximi; von den ‚in transcursu dicendi' § 146 hat sich Pl. nur die Namen angemerkt; dasselbe tat er bei den ‚*aequalitate* celebrati artifices' 34, 85; es sind die sich durch Gleichheit — nicht der Zeit natürlich,[5] sondern des Verdienstes — Auszeichnenden gemeint, indem alle eine gewisse Höhe behaupten und keiner den anderen durch etwas Hervorragendes überbietet. Die häufig sich findende Annahme, Pl. habe dies Verzeichnis ganz

[4] Vgl. auch Elster, Proleg. ad excerpta Plin., Helmstadii 1838, S. 11 f.

[5] Wie Urlichs, Chrestom. Plin. S. 330, ohne den ganzen Zusammenhang zu beachten, glaubt; sowohl der Ausdruck ‚celebrati' als der Gegensatz ‚sed nullis operibus . . praecipui' zeigt doch deutlich, wie die aequalitas aufzufassen sei. Brunns Übersetzung ‚gleichmäßige Tüchtigkeit' ist zwar frei, aber dem Sinne nach richtig.

aus einer Quelle abgeschrieben wie es ist, erweist sich natürlich, sobald man das einzelne im Zusammenhange mit dem ganzen Excerpier- und Kompilierverfahren des Pl. betrachtet, als falsch. Bestätigt wird übrigens die eigene Zusammensetzung des Pl. durch folgende Beobachtung: am Schlusse des unmittel-
12 bar vorhergehenden Abschnitts § 84 wird ganz unerwartet, nachdem sowohl die alphabetische Aufzählung einzelner bedeutender Künstler von § 72—83, als (§ 84) die Nachricht über einen Künstlerverein und sein Werk abgeschlossen waren, noch des Boethos und seines Knaben mit der Gans erwähnt und zwar ‚Boethi quamquam argento melioris'. Was kann der Grund zu diesem Nachtrage gerade an dieser Stelle sein? In dem Verzeichnisse § 85 werden vier Künstler (Ariston, Eunicus et Hecataeus sowie Stratonicus) genannt, die, wie Pl. selbst angibt, vorwiegend Caelatoren waren und deshalb auch 33, 156 als solche aufgeführt werden. Es scheint also, daß Pl. sich für dies Verzeichnis auch eine Reihe von Caelatoren, die zugleich Erzstatuen machten, gemerkt hat, darunter den Boethos; dessen Bronzewerk war nun wohl so gelobt, daß Pl. ihn doch noch glaubt in die vorige Rubrik der Insignes setzen zu müssen. Pl. hat also auch dies Verzeichnis nach eigenem Gutdünken zusammengesetzt. Brieger freilich beweist uns (S. 57), daß § 85 vollständig aus Varro stamme, durch die Behauptung, Stratonicus habe zu Pompejus' Zeit gelebt; für dieselbe, die, auch wenn sie wahr wäre, natürlich für das Ganze nichts bewiese, wird Pl. 33, 155 zitiert, wo Stratonicus gar nicht genannt wird — § 156 wird er, der bekannte Pergamenische Künstler (vgl. Brunn, Künstlerg. I, S. 442) ohne Zeitbestimmung erwähnt —; und auch das andere Zitat Brunn, Künstlerg. I, S. 552 ist falsch.

Noch deutlichere Spuren eigener Zusammensetzung trägt das folgende Verzeichnis der Künstler ‚qui *eiusdem generis* opera fecerunt' (§ 86 ff). Wenn Pl. schon in seiner Quelle alle diese Künstler nach den Rubriken der von ihnen bearbeiteten Gegenstände zusammengestellt gefunden hätte, so würde er diese Rubriken und nicht das Alphabet als Einteilung zu Grunde gelegt haben. Daher denn, indem doch nicht alle diese Künstler das gleiche machten, die vielen Ungenauigkeiten, indem man oft nicht weiß, welche Gegenstände er dem einzelnen zuschreiben will, und die zahlreichen Inkonsequenzen, indem Pl. voll Eifer, seine Excerpte noch möglichst alle anzubringen, hier auch Werke wie die tyrannicidae des Antignotus,[6] den Hermes des älteren Cephisodot, die Werke des Epigonus Piston und Simon einflicht, die alle nicht hierher gehörten. Dazu kommt noch die gegründete Vermutung, daß Pl. mitunter auch da, wo er noch genauere Motivangaben über einzelne Werke in seiner Quelle fand, selbst statt dessen eine jener allgemeinen Rubriken angibt. Denn da es vorkommt, daß er Einzelmotive, die unter jene Rubriken gehören, nicht nur sonst nennt — wie z. B. der immolans arietem 34, 80 einfach zu den sacrificantes und alle einzelnen Athletenmotive zu der Rubrik athletae gehören — sondern gerade in dieses alphabetische Ver-

[6] Wohl eines älteren als des zu Augustus Zeit lebenden.

zeichnis von Künstlern ‚qui eiusdem generis opera fecerunt' aufnimmt — derart ist der unter die philosophi gehörende digitis computans und der perixyomenos 13 des Daipp —, woraus eben sein Bewußtsein von deren Zusammengehörigkeit erhellt, so hat er wahrscheinlich öfters selbst der Kürze wegen aus Angaben über einzelne Werke solche Rubriken gemacht. Auch sonst verallgemeinert ja Pl. gern und überträgt z. B. was die Quelle von einer Spezies aussagt auf die ganze Gattung (so dem Aristoteles gegenüber, s. Montigny a. O. S. 59 f.).

Noch ist ein alphabetisches Verzeichnis zu bemerken, das freilich bisher als solches nicht erkannt wurde. Nachdem Pl. 33, 154 ff. die berühmtesten Caelatoren genannt hat, führt er nach seiner Gewohnheit § 156 von ‚item Ariston' an die unbedeutenderen Künstler in der ursprünglichen alphabetischen Ordnung seiner Exzerpte an; nach Zopyrus folgen noch einige Nachträge; statt des korrupten Namens Hedystrachides ist aber, wie ich anderswo näher begründet habe*, ohne Zweifel Thracides zu lesen, der sich trefflich einfügt. So ist denn auch der Abschnitt der Caelatoren von Pl. selbst aus einzelnen Excerpten zusammengefügt; denn daß die Anordnung der bedeutenderen Künstler von § 154 an auch dem Pl. angehört, geht aus verschiedenen Punkten klar hervor. Als Irrtum ist es zunächst zu bezeichnen, wenn man diese Reihenfolge als eine historische angesehen hat (Overbeck, Schriftqu. S. 417). Pl. eigene Worte: maxime *laudatus* . . . proximi ab eo *in admiratione* — welcher Zusatz eben jenem Mißverständnisse vorbeugen soll —, post hos *celebratus* est . . . sprechen deutlich dagegen, und auch das kurze mox nach Stratonicus muß in diesem Zusammenhange auf die Rangfolge bezogen werden. Dazu kommt, daß diese angenommene historische Reihenfolge doch sehr unhistorisch wäre; denn Mys, der nach Boethos oder neben demselben genannt wird, ist ohne Zweifel älter als dieser und auch Akragas muß seines Werkes wegen in die Diadochenzeit gehören und also später sein als Mys, denn diese Verbindung der Centauren mit dem bakchischen Kreise erscheint nicht in voralexandrinischer Kunst. Kalamis endlich ist keineswegs ein andrer sondern derselbe alte archaische Künstler; hätte neben ihm noch ein späterer spezieller Caelator existiert, so würde er wohl ausdrücklich unterschieden worden sein und es hätte gewiß nicht gerade dieser eine Marmorstatue gemacht (36, 36), eher eine aus Bronze. Es ist also nur eine Rangfolge, die aber ebenso wie die Rangabstufungen im 34. und 35. Buche wohl von Pl. selbst herrührt: nach dem ja überall am meisten gelobten Mentor werden drei zusammengenannt, Akragas, Boethos und Mys, von denen allen auffallenderweise nur Werke in Rhodos genannt werden. Ihre Nebeneinanderstellung ist also der von Rhodos handelnden Quelle zu verdanken, und diese ist hier Mucian, wie Brieger S. 60 richtig erkannt hat; dieser hat aber sicherlich nicht alle Caelatoren nach ihrem Werte geordnet, sondern wohl nur bemerkt, diese drei Künstler seien nach Mentor die bedeutendsten ihres Faches. Ein Excerpt aus einer anderen Quelle ist nun

* [Neue Jahrb. für Phil. 1876 S. 508.]

14 offenbar die nachträglich ohne Ortsangabe genannte venatio des Akragas. Dazu fügte noch Pl. mit einem ‚post hos cel.‘ und ‚mox‘ den Calamis Stratonicus und Tauriscus, die er wohl noch sehr gelobt fand. Die Zusammensetzung aus eignen Excerpten erhellt am deutlichsten aus dem dazwischen geschobenen Antipater, der, wie schon bemerkt, aus eigner Epigrammenlektüre stammt. Am wahrscheinlichsten scheint mir nun, daß sich Pl. ursprünglich alle Caelatoren alphabetisch gemerkt hat und unter diese Rubrik auch das stellte, was er über die Erztätigkeit einiger derselben fand; letzteres fügte er später unter den Erzgießern ein, weshalb uns 34, 85, wie oben bemerkt, dieselben Ariston Eunicus et Hecataeus und Stratonicus begegnen; daher daß Pl. aus seiner Caelatorenrubrik in die der Erzgießer übertrug, ist dann wohl die oben betrachtete Stellung des Boethos 34, 84 gekommen.

Wie wir es hier im kleinen sahen, daß Pl. die bedeutendsten Künstler einer Rubrik nach eigener Anordnung voranschickt, so tat er es auch in den übrigen Büchern im großen. Doch während er sie hier dem Range nach ordnet, so tut er es sonst immer der Zeit nach, historisch. Daß freilich auch diese Anordnung jeweils dem Pl. selbst angehört, wird zunächst wenig Glauben finden und muß im einzelnen nachgewiesen werden.

Das Bestreben des Pl., so viel wie möglich feste Daten zu bekommen und überhaupt historisch zu verfahren, ist vielfach deutlich zu erkennen. So zieht er z. B. 35, 22 aus einzelnen historischen Notizen selbst (‚ut existimo‘) einen Schluß auf den Zeitpunkt, wann die Malerei in Rom geachtet zu werden begann, und 34, 15—17 macht er offenbar einen eigenen Versuch, aus seinen Excerpten eine Geschichte des Porträts herzustellen. Dies Bestreben verführt den Pl., öfter aus eigener Berechnung Zeitangaben, die er in seiner Quelle nicht fand, hinzuzufügen. Timomachos (35, 136) darf nach Brunns, Diltheys und Helbigs Untersuchungen wohl mit Sicherheit in die hellenistische Periode gesetzt werden. Pl. scheint in seiner Quelle keine Zeitangabe gefunden zu haben, doch in seinem oberflächlichen Haschen danach glaubt er in dem Kaufe des Caesar eine solche erkennen zu dürfen. Nun ist aber die Stellung des Timomachos § 136 eine auf eben diese irrtümliche Datierung des Pl. gegründete, indem er ihn auf Heraclides und Metrodorus folgen läßt. Folglich stammt diese ganze historische Anordnung
15 von Pl. selbst her.[7] Nach Schreibers Hypothese müßte auch diese Anordnung

[7] § 135 u. 136 sind überdies aus verschiedenen Quellen genommen; erstres über Heraclides und Metrodor wohl aus einem Historiker, 136 jedenfalls aus einer Kunstquelle; das Zitat Varros bei der Taxierung des attischen Talents spricht indes hier nicht dafür, daß auch die Umgebung ebendaher stamme; im Inhaltsverzeichnisse des Buches zeigt das gesonderte Lemma ‚de talento‘, daß wir es mit einem gesonderten eigens numerierten Excerpte zu tun haben. Der Frage, warum Pl. gerade hier die Taxierung des Talents nach V. einflicht — was bei einem Kompilator nicht auffallen kann — ist die viel gewichtigere entgegenzustellen: warum soll V. gerade bei Timomachos seine Berechnung des attischen Talents gegeben haben? Es ist (vgl. u.) Pasiteles anzunehmen und aus demselben

auf Varros Kunstgeschichte zurückgehen und Timomachos auch bei Varro diese Stellung einnehmen — konnte aber der sorgfältige Varro, der Zeitgenosse Caesars, diesen Irrtum begehen? Ein anderes Beispiel liegt in 35, 128: ‚post eum (sc. Pausian) eminuit longe ante omnis *Euphranor* Isthmius olympiade CIIII, idem qui inter fictores dictus est nobis'; es faßt hier Pl. ‚post eum', wie die Reihenfolge: § 123 ‚primum in hoc genere nobilem ... post eum ... 130 eodem tempore' zeigt, nicht dem Range sondern der Zeit nach. Doch diese Zeitbestimmung ist in sich zu widersprechend, als daß wir sie der hier offenbar guten Quelle des Pl. zutrauen dürften; denn Ol. 104 wäre ja vor nicht nach Pausias, der als Schüler des Pamphilos mit Apelles gleichzeitig ist.[8] Am wahrscheinlichsten ist, daß Pl. im Streben, die allgemeine Angabe ‚post eum' näher zu bestimmen, selbst seine früher (34, 50) aus anderer Quelle (Chronik) gegebene Zeitbestimmung hier wieder einflicht (er verweist darauf mit ‚idem qui . .'), ohne zu merken daß sie zu jenem post eum nicht paßt. Ebenso scheint 34, 64 der Satz ‚cum is centum prope annis ante fuerit' aus der eignen Vergleichung seines chronologischen Verzeichnisses § 49 ff. herzustammen.

Aber auch alle die größeren chronologischen Untersuchungen im 34.—36. Buch sind zu einem großen Teile des Pl. Eigentum. Für Schreibers Hypothese, daß all dies aus einer Kunstgeschichte Varros genommen sei, werden wir nirgends die geringste Stütze finden und Pl. wird uns überall wie bisher entgegentreten, eifrig, selbst etwas aus seinen Excerpten über das Alter der Künste und ihre historische Entwicklung zu gewinnen.

Beginnen wir mit den Untersuchungen über das Alter der Anfänge der Malerei (35, 54 ff.). Gegen Urlichs, der (Anfänge der griech. Künstlergesch. I S. 38) als Quelle der chronologischen Ausführungen Varros Annales annimmt, behauptet Schreiber (S. 9) mit Recht, daß so ausführliche Untersuchungen wie hier unmöglich in den annales gestanden haben können; so schließt er gleich auf ein besonderes Werk Varros, eine Kunstgeschichte; ‚Graecorum diligentia' § 54 und ‚chronicorum errore non dubio' § 58, was natürlich aus römischem Munde gesprochen ist, könne der ‚subtilitas' wegen nur dem Varro zugeschrieben werden. Ein sehr schwacher oder vielmehr kein Beweis; denn konnte nicht auch Pl. selbst 16

Excerpt aus Pas. sind auch die übereinstimmenden Angaben 7, 126 und 35, 136 genommen; wogegen die andere Tradition ebda. 35, 26, wonach Agrippa um ganz denselben, hier nur in Sestertien und zwar nach Varronischer Talentsberechnung angegebenen Preis von den Cyzicenern Bilder der Venus und des Aias kaufte, auf römischen Ursprung (Varro) weist. Mit vollem Rechte nämlich hat Helbig, Untersuch. S. 160, die Identität dieser Bilder des Agrippa und jener des Caesar vermutet.

[8] Unbegründet ist die Vermutung C. Th. Michaelis' (Arch.Ztg. 1875, S. 36), es sei Ol. CXII zu schreiben statt CIIII — denn CIII, wie M. merkwürdigerweise angibt, ist gar nicht überliefert — besonders wegen der Übereinstimmung mit 34, 50, wo Euphr. mit Praxiteles in Ol. 104 steht, und weil dies Datum für Euphr. dazu seinen Grund in dessen Gemälde des Treffens bei Mantinea hat (vgl. Brunn, Knstlg. II, S. 163).

von ‚Graecorum diligentia' reden? So viel wußte er doch, daß alle diese — dazu bloß in Olympiaden gegebenen — chronologischen Aufstellungen, wenn er sie auch nicht direkt aus griechischen Chroniken nahm, doch darauf zurückgingen. Daran, daß Pl. auch hier Verschiedenes zusammenarbeitet, dachte niemand; und doch ist die Zusammensetzung aus mehreren Quellen unzweifelhaft und demnach Schreibers Annahme, der ganze Abschnitt sei eben einfach aus Varros Kunstgeschichte abgeschrieben, falsch. Aus anderer Quelle als die Umgebung sind nämlich sicherlich Panaenus § 57 und das Certamen § 58; denn ‚post hos' in jenem Satze § 58 ‚alii quoque post hos ...' kann sich unmöglich auf die vorhergenannten, Panaenus und Timagoras, beziehen, sondern nur auf Eumarus und Cimon, deren Entwicklung nun in Polygnot ihre Fortsetzung erhält. Mit dieser systematischen, in engem Zusammenhange verbundenen Geschichte der ältesten Maler hat die eingefügte Notiz über Panaenus nichts zu tun und trägt ebenso wie das Certamen einen ganz verschiedenen, rein periegetischen Charakter. Auch das besondere Lemma im Index des Buches ‚picturae primum certamen' weist auf ein getrenntes, eigens gezähltes Excerpt hin. Pl. selbst verwendet also das Certamen- und das Panaenus-Excerpt für den Zusammenhang dieser Untersuchungen; ihm gehört folglich auch ‚chronicorum errore' § 58; er selbst will also die Unrichtigkeit der griechischen Chronistenangabe widerlegen. Demnach wird es höchst wahrscheinlich, daß auch die Beweisführung in §§ 54 und 55 von Pl. selbst herstammt. Darauf weist ja auch der ganze Charakter dieses Stücks, das nichts weniger als einem Excerpte gleichsieht; man beachte nur die Breite der Beweisführung und Wendungen wie ‚quid quod in confesso perinde est' und ‚quod si recipi necesse est simul apparet ...' so excerpiert Pl. nie; es ist der Eifer des eigenen Beweisens, der so spricht. Pl., der wie gewöhnlich zuerst nach den Daten sucht und sich für das Alter jeder Kunst besonders interessiert, wundert sich über die Angabe seiner Quelle (welche dies war, werden wir unten bei Cornelius sehen), daß die Maler erst mit der 90. Ol. anfingen datiert zu werden. Nun hatte er unter den Malern sich auch den Phidias notiert, den er 34, 49 in die 83. Ol. gesetzt; sein Bruder, der Maler Panaenus, mußte in dieselbe Zeit fallen; dazu verwendet er noch ein weiteres Excerpt über ein Gemälde des Bularch, das Candaules kaufte, der in Romulus' Zeit gesetzt ward,[9] und hieraus zieht er nun 17 den Schluß, daß die von seiner Hauptquelle genannten Monochrommaler viel älter sein müssen als Ol. 90. Ein im Grunde lächerlicher Beweis, den wir einem Varro wahrlich schon deshalb nicht zuschreiben dürfen, der aber zu dem beschränkten Pl. und seiner Art, aus einzelnen Excerpten etwas zusammenzuarbeiten, trefflich paßte.

Ebenso wie mit der Geschichte der Anfänge der Malerei verhält es sich mit dem entsprechenden Abschnitte über die ersten Marmorkünstler (36, 9 ff.) und

[9] Die Notiz die 7, 126 wiederholt ist, kann nebst der Datierung wohl irgendwoher aus Varro stammen.

ist gerade dieser der kräftigste Beweis gegen die Kunstgeschichte (KG.) Varros. Es scheiden sich nämlich ganz deutlich die Excerpte aus einer trefflichen Quelle (über die wir unten bei Varro handeln werden) von den eigenen törichten Berechnungen des Pl., der der Sache noch mehr einen kunstgeschichtlichen Anstrich geben möchte. Jene Quelle bestimmte das Zeitalter der ersten Marmorkünstler; die ersten bedeutenderen waren danach Dipoenus und Scyllis um Ol. 50 in Kreta; schon vorher aber bearbeitete den Marmor die Familie des Melas auf Chios, deren Hauptvertreter Bupalos und Athenis aber erst in die 60. Ol. fallen, was aus dem Zeitalter des Hipponax geschlossen wird. Diese trefflichen Angaben lagen Pl. vor. Er aber kann sich nicht enthalten, auch hier das eigentliche Alter der Erfindung dieser Kunst bestimmen und möglichst hinaufrücken zu wollen. Da nun Bupalos und Athenis das vierte Glied in der Familie des Melas sind, so rechnet er 4 × 60, indem er das Menschenalter zu 60 Jahren annimmt und findet als Zeit des Melas und Beginn der Marmorkunst den Anfang der Olympiaden! (36, 11.) Nachher § 15 kömmt er nochmals darauf zurück, indem er seine frühere Berechnung der Malerei (35, 54 ff.) und das erste Datum der Erzgießer vergleicht: non omittendum hanc artem tanto vetustiorem fuisse quam picturam aut statuariam, quarum utraque cum Phidia coepit octogensima tertia olympiade, post annos circiter CCCXXXII. Und das sollte aus einer Kunstgeschichte Varros stammen? Also zuerst Melas um Ol. 1 und nach 332 Jahren auch Malerei und Erzguß, aber beide erst mit Phidias! Es ist doch zu deutlich, wie Pl. selbst jene unverständige Berechnung in § 11 einfügt und dabei die Reihenfolge seiner Quelle: Dip. Skyllis um Ol. 50, Bup. Athenis Ol. 60 nicht zu ändern wagt, während er sonst doch mit Melas beginnen müßte. Auffallend ist noch, daß Pl. hier (§ 15) auch die Malerei erst mit der 83. Ol. und Phidias beginnen läßt, während er doch 35, 54 ff. das Alter dieser Kunst über Romulus hinauf berechnete. Der Grund kann nur dieser sein: Plinius hat auf jene Berechnung, da sie von ihm selbst herstammt, nicht das gehörige Vertrauen; das früheste Datum eines Malers, das er für völlig sicher hält, ist aber das des Phidias um Ol. 83. Dies geringe Vertrauen in seine eignen Zutaten werden wir noch mehrmals finden. Jedenfalls ist dieser Widerspruch hier, der übrigens auch dem naiven Bestreben des Pl., jeweils der Kunst von der er gerade spricht das höchste Alter zu vindizieren, mit seine Entstehung verdankt, völlig unvereinbar mit der Annahme einer KG. als Quelle. 18

Im Anschlusse an die eigene Bemerkung des Pl., daß Erzguß und Malerei beide mit Phidias begonnen, wird nun § 15 direkt auf Phidias übergesprungen. Konnte eine KG. von Bupalos zu Phidias übergehen und dann z. B. Canachus ganz am Ende (§ 41) bringen? Die ganze historische Reihenfolge: Phidias mit Schule, Praxiteles Skopas mit Genossen ist von Pl. selbst angeordnet; was nachher noch folgt, sind eine Reihe von meist nach Lokalen geordneten Excerpten. Zu jener Reihenfolge benutzte Pl. den chronologischen Index 34, 49 ff.;

doch sind auch die Widersprüche mit demselben sehr bemerkenswert. Über des Praxiteles Zeitalter ist er sich ganz sicher und verweist er daher nur auf jenen Index. Den Skopas aber fand er in der hier vorwiegend benutzten Quelle oft mit Praxiteles zusammen genannt (§§ 22, 25, 26) und verglichen; deshalb läßt er ihn, da ihm eine bestimmte Zeitangabe offenbar nicht vorlag, einfach dem Praxiteles folgen. Dagegen 34, 49 hatte er ihn in die 90. Ol. gesetzt, weit entfernt von Praxiteles: also wieder ein greller Widerspruch, der eine KG. als einheitliche Grundlage unmöglich macht. Ebenso verhält es sich mit Leochares, der 34, 50 weit entfernt von Skopas in der 102. Ol. neben Kephisodot Polyklet u. a. genannt wird; hier (36, 30) wird er dagegen mit Skopas in enge Verbindung gebracht als ‚aemulus *eadem aetate*' wegen der gemeinsamen Beteiligung am Mausoleum. Die Erklärung dieser Widersprüche liegt in der folgenden Beobachtung: Praxiteles ist im Index 34, 50 der erste Name der 104. Ol., eine Datierung, die Pl. ebenso wie die des Phidias in Ol. 83 für absolut sicher hält. Skopas aber ist der fünfte Name seiner Ol. und Leochares der zweitletzte, und auf diese Datierungen legt Pl. gar kein Gewicht — offenbar nur weil er, wie wir unten noch näher sehen werden, jeweils die ersten der unter einer Ol. gegenannten Künstler einer zuverlässigen Chronik entnommen, dagegen die übrigen Namen nach gelegentlichen Erwähnungen in seinen Kunstquellen als vorauszusetzende Zeitgenossen selbst angehängt hat. Auch hier wie oben setzt der ehrliche Pl. in seine eignen Zutaten geringes Vertrauen und da er im 36. Buch sichereren Anhalt zur Datierung des Skopas und Leochares zu haben glaubt, so berücksichtigt er die des 34. nicht mehr. Schreibers Vermutung (S. 24), daß Pl. bei Varro einmal den Skopas wegen seiner Virtuosität in der Haarbildung mit Pythagoras zusammengestellt gefunden und deshalb in die 90. Ol. gesetzt habe, ist, wenn auch nicht gerade so, doch ähnlich recht wohl möglich — bei Annahme einer nicht historisch geordneten Quelle. Aber wenn eine KG. vorlag — und gerade das will ja Schreiber beweisen —, konnte dann ein solcher Irrtum entstehen? Sollte Pl. in diesem Falle die Chronologie eines der allerbedeutendsten Künstler nicht nach seiner deutlichen Hauptstellung in der KG., sondern nach einer versteckten zufälligen Vergleichung mit einem andern bestimmt haben?

19 Das chronologische Verzeichnis der Erzgießer (34, 49 ff.) zu dessen Analysierung wir nun übergehen, kündigt Pl. im Beginne des Buches (§ 7) an als Beweis gegen diejenigen, die glauben, korinthische Erzstatuen von den berühmtesten Künstlern zu besitzen, während doch zur Zeit von Korinths Zerstörung, seit welcher erst, wie Pl. meint, jenes Erz existierte, die Blüte der Erzgießer längst vorbei war; deshalb ‚ponemus artificum aetates'. Schon hier kann man bemerken, daß diese stolze Ankündigung auf eigene Zusammenstellungen hindeutet und kaum möglich gewesen wäre, wenn jene aetates mit der urteilenden Behandlung der Künstler in einer Varronischen KG. verarbeitet dem Publikum längst vorgelegen hätte. Urlichs (Anf. d. griech. Künstlergesch. I S. 37) schließt

nun aus den bei Pl. sich findenden Parallelangaben römischer und griechischer Zeitrechnung, daß Pl. nicht direkt aus einer griechischen, sondern einer römischen Chronik geschöpft habe, und zwar aus Varros Annales, aus denen nun auch unser Index genommen sein soll. Doch gerade hier finden sich — mit Ausnahme der Phidiasdatierung, die bei Varro indeß wohl vorauszusetzen ist — nur Olympiaden und keine römischen Jahre. Überlegen wir ferner den oben § 7 auf ‚ponemus . . . aetates' folgenden Satz: ‚nam urbis nostrae annos ex supra dicta comparatione olympiadum (nämlich die Angabe der Zerstörung Korinths in Olympiaden und Stadtjahren) colligere facile erit'. Vor dem elliptischen ‚nam' ist offenbar zu denken: ich werde diese aetates natürlich nur in Olympiaden angeben (weil ich sie aus griechischer Quelle schöpfen muß?), denn es kann ja jeder aus jener, wohl aus Varros Annales genommenen, Angabe über Korinths Zerstörung sich die Olympiaden in unsre Jahre umrechnen. Pl. setzt es damit als etwas Selbstverständliches voraus, daß er sich, wenn er über griechische Künstler Daten gibt, der griechischen Zeitrechnung bedienen muß, und er will sich nicht selbst die Mühe geben, sie alle umzurechnen. Hätte er aber die parallelen römischen Jahre überall schon vorgefunden, d. h. hätte er das Verzeichnis aus Varros Annales geschöpft, so würde er die römische Angabe entweder dazugesetzt oder auch nur letztere gegeben haben, wodurch er seine Absicht, jene Verehrer korinthischer Statuen zu widerlegen, ja noch deutlicher erreicht hätte; jedenfalls hätte er sich nicht bereits § 7 so umständlich entschuldigt wegen der Olympiaden. Daß freilich die Zeitbestimmung des Pausias 21, 4 aus Varro stammt, gebe auch ich als wahrscheinlich zu; aber daraus kann man doch noch keineswegs schließen (mit Urlichs S. 37 und Schreiber S. 12), daß nun auch alle andern sonst vorkommenden Künstlerdaten aus Varro stammen müssen. Wenn dieser einmal gelegentlich und zwar jedenfalls nicht in den Annales, sondern in einer andern Schrift aus Apollodor eine Künstlerdatierung entnimmt — muß er dann alle ausgeschrieben und Pl. nur ihn als Quelle benutzt haben? Mir scheint daher der Annahme, daß Pl. selbst den Apollodor benützte, nichts entgegenzustehen.

Doch ob Varros Annales oder Apollodor selbst — jedenfalls ist jenes Verzeichnis nicht aus einer KG. Varros zusammengestellt und dagegen Pl. eigner Anteil viel stärker als man glaubte. Der Hauptbeweis Schreibers,[10] daß die Reihenfolge der Künstler Polyklet, Myron, Pythagoras, die in den aus Varro stammenden Urteilen eine fortlaufende engverbundene Reihe bilden, hier und dort im Index dieselbe ist, also dieselbe kunsthistorische Arbeit Varros zu Grunde liegen müsse — beruht zunächst wieder auf der schon berührten falschen Voraussetzung, daß das ganze Verzeichnis aus einer Quelle genommen sei, dann aber ist die Annahme, Varro habe in seiner KG. sich so geirrt, daß er Pythagoras und Myron für bedeutend später als Phidias — letztrer Ol. 83, jene 20

[10] Brieger S. 39 berührt das Verzeichnis nur ganz oberflächlich.

Ol. 90 — gehalten und demnach behandelt habe, völlig unmöglich. Aus Cicero geht ja klar hervor, daß schon zu Varros Zeiten feste Umrisse der KG. und Kenntnis gerade auch des archaischen Stils und seiner Unterschiede vom vollendeten Gemeingut der Gebildeten in Rom war. Man denke nur an Brut. § 70, wo es heißt: wer von denen qui haec minora animadvertunt, d. h. die auch ein Auge auf Kunstwerke haben, sollte nicht wissen, daß die Werke des Canachus rigidiora sind als die veritas verlangt, die des Calamis zwar dura, aber doch molliora als jene, die des Myron schon pulchra, obwohl noch nicht ganz der veritas entsprechend, die des Polyklet aber schöner, ja vollendet sind? Und ebenso kennt er die Hauptunterschiede der älteren und der späteren Malerei. Die ganz gelegentliche und andeutungsweise Erwähnung solcher Dinge, die den Lesern als im wesentlichen bekannt vorausgesetzt werden, zeigt wie sicher Cicero darin ist. So weist er De orat. III 7, 26 auf die großen Unterschiede der drei Erzgießer Myron, Polyklet, Lysipp, als auf etwas ganz Bekanntes hin, ebenso auf die des Zeuxis, Aglaophon und Apelles. Anderswo (De fin. II 115) nennt er nebenbei als Vertreter der idealen, strengen, ältern Kunst Phidias, Polyklet und Zeuxis, denen noch nicht die voluptas das Ziel war. So hat Cicero das Wichtigste der Kunstgeschichte ebenso im Kopfe, wie ihm die griechische und römische Literaturgeschichte lebendig und unmittelbar gegenwärtig ist, ohne daß im ganzen Altertume ein vollständiges Buch darüber existiert hätte. Auch schon der auctor ad Herennium zeigt gelegentlich (4, 6) eine allgemeine Kenntnis vom Charakter eines Myron, Polyklet, Praxiteles, auch des Chares als Schülers Lysipps. So ist es unbegreiflich, wie Schreiber annehmen konnte, in einer Zeit, wo unter den Gebildeten ein so lebendiges Wissen verbreitet war, sollte Varro, der erste Gelehrte, nicht etwa gelegentlich, sondern in einem Spezialwerke über Kunstgeschichte den Pythagoras für einen viel späteren und viel vollendeteren Künstler als Phidias gehalten haben. Gleich als ob dem Varro in jenem Werke 21 durchaus gar kein andres Material vorgelegen habe als jene Reihe kurzer Urteile, aus der nun Varro sogar die aetates bestimmt hätte!

Ist jener Irrtum also vielleicht Apollodoros zuzuschreiben? Gewiß nicht. Die Beschaffenheit des Verzeichnisses, wonach nämlich jeweils nur der erste Künstler einer Olympiade nach irgendeinem historischen Ereignisse bestimmt ist, die andern aber nur als Schüler und Zeitgenossen angehängt sind, hat man längst erkannt (Urlichs, Chrestom. S. 316, Schreiber S. 21); nur glaubte niemand die Anfügung der letzteren, wie wir es schon oben erkannt, dem Pl. selbst zuschreiben zu dürfen. Apollodor gab jedenfalls nur kurze Notizen über die allerwichtigsten Künstler und knüpfte auch diese womöglich an andere Begebenheiten an. Wir dürfen nun wohl folgende Erzgießerdaten, die Pl., wie § 53 ‚quamquam diversis aetatibus geniti' vermuten läßt,[11] natürlich fälschlich als die Geburt be-

[11] Der hier § 53 erzählte Wettkampf der Amazonenkünstler scheint aus einer nebensächlich benutzten griechischen Quelle zu stammen (griechischen wegen des Irrtums mit

zeichnend auffaßte, als direkt aus Apollodor entnommen ansehen: Phidias, der nach Perikles höchster Blüte in die 83. Ol. gesetzt war; Hagelades, der nach der Pest, an welche man die Weihung seines Herakles Alexikakos — bekanntlich sehr irrig — knüpfte, in der 87. Ol. aufgeführt war; Polyklet war wohl nach der Aufstellung seiner Hera — der alte Tempel brannte Ol. 89, 2 ab — in der 90. Ol. genannt. Die in der 95. und 102. Ol. genannten Künstler sind uns zu wenig bekannt, um über den Grund der Datierung etwas zu vermuten. Praxiteles und Euphranor Ol. 104 stammen wohl beide aus Apollodor, der letztere wenigstens wird wahrscheinlich nach dem von ihm gemalten Treffen bei Mantinea datiert sein (Brunn, Künstlergesch. II S. 163). Bei dem folgenden Datum ,centesima septima Aetion Therimachus' ist es auffallend, daß dasselbe ganz identisch 35, 78 wiederkehrt, wo dann Aetion der Maler näher behandelt, der auch sonst völlig unbekannte Therimachus aber gar nicht berücksichtigt wird. Auffallend ist namentlich, daß Pl. nicht wie sonst in einer der beiden Stellen auf die andere Bezug nimmt oder hier (34, 50) wenigstens sagt, daß Aetion als Maler ungleich bedeutender; auch werden beide im 34. Buche und überhaupt als Erzgießer sonst nirgends mehr genannt. Ferner wäre es zwar möglich, daß Aetion auch Erzstatuen gemacht, aber daß gerade auch Therimachus wie als Maler so als Erzgießer das gleiche mit Aetion getan haben soll, wäre doch ein auffallender Zufall. Offenbar liegt an beiden Stellen dieselbe eine Notiz über zwei Maler aus Apollodor vor, die bei Pl. auch unter die Erzgießer gerät. Daß sie sich Pl. aber ohne Grund unter den zwei Rubriken bemerkt, ist unwahrscheinlich; man 22 muß daher annehmen, daß er 35, 78 nur indirekt, durch eine andre Quelle vermittelt (über die unten bei Cornelius), aus Apollodor habe, während er selbst bei flüchtigem Suchen in Apollodor auch zwei Malerdaten unter die Erzgießer setzte.[12] Daß endlich Lysipp nach der Blüte Alexanders in Ol. 113 datiert ist, gibt Pl. selbst an: CXIII Lysippus fuit cum et Alexander Magnus. Wie ganz gesonderte Bestandteile die Kunsturteile und die chronologischen Daten sind, die niemals in einer vollständigen Kunstgeschichte zusammengearbeitet waren, erhellt wieder daraus, daß Praxiteles zwar hier im Index viel vor Lysipp schon in Ol. 104 genannt ist, dennoch aber im Texte erst nach ihm und seinen Schülern folgt — einfach deshalb, weil in jener Reihenfolge von Urteilen (aus Varro) Lysipp gleich nach Pythagoras kam und Praxiteles gar nicht genannt war. Eutychides ward wohl wegen der Aufstellung seiner Tyche in Antiochien, das

---

Kresilas, dessen Vaterlandsname Pl. für einen vierten Künstler hielt), welche die Namen nur kurz ohne sie wie Pl. zu zählen angab. Auch der anekdotenhafte Charakter und das Fehlen einer Angabe über die wirkliche Existenz dieser Statuen spricht nicht eben für Pasiteles.

[12] Damit fällt auch eine Hauptstütze der Behauptung Schreibers (S. 10), es seien schon in der griechischen Chronik die gleichzeitigen Maler und Erzgießer gegenüber gestellt worden; auch Ol. 104 in 35, 128 ist nur aus dem Index 34, 50 wiederholt.

Ol. 119, 2 erneuert und getauft ward, in Ol. 121 gesetzt. Als nun Apollodor, der begreiflicherweise für die Künstler der eigentlichen Diadochenzeit keinen Raum hatte, gegen den Schluß seiner Chronik — sie endete mit Ol. 159 — an den von ihm selbsterlebten wichtigen und überall eingreifenden Zeitpunkt kam, wo eine Reihe von Künstlern nach Rom wanderte, in welchem sich ein neues großes Feld der Tätigkeit eröffnete, besonders seit Metellus um die 156. Ol. so vieles bauen ließ, so scheint er unter diesem Datum eine Reihe dieser zeitgenössischen Künstler, von denen Pl. in seiner Unkenntnis vielleicht gerade die bedeutenderen ausgelassen hat, genannt zu haben. Die viel besprochene Wendung: ‚cessavit deinde ars ac rursus . . . revixit‘ kann nun leicht nur eine übertreibende Einkleidung des Pl. sein, indem seine Quelle wohl nur den großen Aufschwung griechischen Kunstbetriebs durch die Aufgaben der römischen Reichen hervorhob. Da Pl. durch seine Daten eben beweisen will, daß die Blüte des Erzgusses viel vor Korinths Zerstörung fällt, so mußte er, der auch sonst nachweislich solcher amplificatio seiner Quellen nicht abgeneigt ist, sich sehr aufgefordert fühlen, hier etwas zu übertreiben.

In der Anfügung der aemuli und Zeitgenossen waltet nun ganz der Zufall, indem Pl. wo er gerade in seinen Kunstquellen andere Künstler mit den aus Apollodor datierten in enge Verbindung gebracht fand, diese zu jenen unter dasselbe Datum notiert zu haben scheint. Gewaltige Irrtümer, wie sie bei Annahme einer Kunstgeschichte sich nie erklärten, sind die Folge davon; so Skopas' Datum, über das wir schon sprachen. So erscheinen als ‚aemuli‘ des Phidias neben dessen Schüler Alkamenes die viel älteren archaischen Künstler 23 Kritias (st. Kritios) und Nesiotes, von deren Schule Pl. vielleicht bemerkt fand, daß sie noch neben Phidias blühte; dazu Hegias, der erste Lehrer des Phidias, den Pl. Oberflächlichkeit aber offenbar eben deshalb hier anhängte. Den Kallon fand Pl. wohl als gleichzeitiges Schulhaupt in Aegina mit Ageladas zusammengestellt, weshalb er auch erst in der 87. Ol. erscheint. Konnte eine KG. Varros Ageladas den Lehrer des Phidias und den ganz archaischen Kallon solange nach Phidias behandeln, während die Unterschiede der archaischen und freien Künstler so bekannt waren? Einem Zufalle wird auch Gorgias Lakon seinen Platz hier verdanken. Neben Polyklet steht zunächst dessen argivischer Zeitgenosse, dann aber Myron und Pythagoras, eben weil diese in jenen Urteilen aus Varro sich so folgen nach Polyklet; für Lysipp hatte Pl. eine besondere Datierung aus der Chronik, sonst stünde er gewiß auch da, wie denn Skopas durch eine solche zufällige Vergleichung hierher gekommen sein wird. Perellus am Schlusse ist ein unbekannter Name. Jetzt erst folgt die Aufzählung der Schüler Polyklets, zu denen auch der in Ol. 95 genannte Canachus gehört hätte, wenn Pl. ein zusammenhängender Abschnitt über Polyklets Schule und nicht bloß gelegentliche Nennungen vorgelegen hätten. Mit Alexander brachte man gewiß viele Künstler in Verbindung, sie nach ihm ungefähr datierend; daher die Reihe von

Künstlern der 113. Ol. bei Pl., von denen mehrere ganz unbekannt sind und die, wie die gleich hier über Silanion eingeflochtene Bemerkung zeigt,[13] eben auch aus gelegentlichen Notizen stammt. Die Schüler Lysipps fügt Pl. nicht direkt an den Meister an, da er für einen derselben, Eutychides, eine besondere Datierung hat.

Die sämtlichen von ihm aufgeführten Künstler nennt nun Pl. die *celeberrimi*: konnten aber diese so kritiklos zufällig zusammengestellten die in einer Kunstgeschichte hervorgehobenen celeberrimi sein? Im folgenden versucht es nun Pl. mit Hilfe teils der aus Apollodor geschöpften Daten, teils jenes Zyklus vergleichender Urteile über die wichtigsten Erzgießer eine kunstgeschichtliche Folge aufrecht zu halten; doch bald, schon § 72, fällt er in die ursprüngliche alphabetische Anordnung seiner Notizen zurück. Wie unmöglich eine KG. Varros zu Grunde gelegen haben kann, bestätigt schließlich noch ein Blick auf unsre andern Quellen über die hier besprochenen Erzgießer; wir finden darin, daß alle eigentlich allgemein-kunsthistorischen Urteile nicht aus Pl., der doch Varros KG. excerpiert haben soll, sondern aus Cicero und Quintilian bekannt sind. So kennen wir die historisch-stilistische Stellung des Kallon, des Hegesias, des Kalamis nur aus Quintilian, ja auch über Myrons Stil haben wir das allgemeine Urteil, wie es in einer KG. Varros zu finden sein mußte, nicht aus Pl., sondern aus jenen Autoren. Den Kalamis erwähnt Pl. nur ganz zufällig bei Gelegenheit 24 des Praxiteles und den Kallimachos stellt er als Nachtrag ganz ans Ende aller Erzgießer (§ 92); über Kanachos endlich gibt Pl. nur periegetische Notizen und aus Cicero lernen wir seine historische Stellung.

So hat denn Pl. selbst, um wieder zu dessen eigenem Anteile zurückzukehren, das Alter der Monochrommaler zu bestimmen und den Beginn der Marmorskulptur zu fixieren gesucht und er selbst hat die aetates der Erzgießer zusammengestellt. Aus diesem eigenen Interesse an den chronologischen Fragen dürfen wir nun schließen, daß Pl. mitunter auch sonst die Zeitangaben überlegt und Widersprechendes zu vereinen gesucht haben wird. Trotz der allgemeinen Flüchtigkeit finden wir auch in der Tat einige Beispiele wo Pl. sich in selbständiger Kritik versucht. Wie er sich die Zeitverhältnisse überlegt und an den Daten aus Apollodor festhält, zeigt z. B. schon die Äußerung 34, 53 ‚quamquam diversis aetatibus geniti‘ womit er sich über die Zusammenstellung des Phidias und Polyklet (83. und 90. Ol.) wundert. Zu einem bestimmten Zweifel aber bringen ihn solche Erwägungen 35, 133, wo es, nachdem von Nikias' Beziehung zu Praxiteles die Rede war, heißt: non satis discernitur alium eodem nomine an hunc eundem quidam faciant olympiade CXII — seltsam, da nach unserm Wissen Ol. 112 ein völlig richtiges Datum des Malers Nikias ist. Woher denn der Zweifel des Pl.? Beachten wir, daß er den Nikias soeben mit Praxiteles als

[13] Daß sie nicht aus der Chronik stammt, bemerkt Schreiber richtig, schließt aber dann gleich auf eine KG.

Zeitgenosse in Verbindung gesetzt hat, und daß er gerade vorher (§ 128) den chronologischen Index (34, 50) wegen Euphranor nachgeschlagen hat, der neben Praxiteles in der 104. Ol. steht; er hält dies Datum für Praxiteles völlig gesichert und würde auch den Nikias hierher datieren. Nun scheint er aber anderswo das richtige Datum Ol. 112 für einen Maler Nikias gefunden zu haben, aber offenbar ohne jede nähere Angabe, bloß den Namen, was auf die von Pl. ja auch sonst benutzte, die Künstler nur kurz nennende Chronik Apollodors weist (in einer andern, einer Kunstquelle, würde Pl. neben dem Datum auch zur Identifizierung geeignete sonstige Angaben gefunden haben); so spricht er denn den Zweifel aus, ob dieser Nikias der Chronik auch derselbe sei wie der seiner Kunstquelle. Dieser Versuch von Kritik, aus ängstlichem Festhalten an einem Datum entstanden, ist freilich schwach genug; auch hätte Pl., wenn er sich die Sache näher überlegt hätte, merken müssen, wie die von ihm angegebene Schulfolge: Euphranor um Ol. 104, dessen Schüler Antidotus und dessen Schüler Nikias für diesen auf eine ziemlich spätere Zeit als Ol. 104 leiten mußte; aber allseitige Umsicht und Durcharbeitung finden wir freilich bei Pl. nicht. Sollte aber Varro in einer KG. so töricht und oberflächlich gewesen sein?

Noch weiter geht die Kritik des Pl. in einem Falle (35, 16), wo er, auf andere Excerpte gestützt, glaubt, daß seine Quelle (Cornelius) widersprechendes von einer Person aussage und er daher aus dem einen Ecphantus zweie dieses Namens macht. Doch darüber das Nähere bei Cornelius, wo sich zeigen wird, daß auch dieser kritische Versuch im Grunde äußerst schwach ist.

So stellt sich der eigne Anteil des Pl. namentlich in Rubrizierung und Anordnung seiner Excerpte als viel bedeutender heraus als man bisher annahm; ja alle die Untersuchungen über das Alter der einzelnen Künste und der ganze kunsthistorische Anstrich ist meist sein Eigentum. Jedenfalls ist die Hypothese Schreibers von einer KG. Varros als widerlegt anzusehen. Gar manche Aussage des Pl. ist dadurch, daß sie nun sein eigen erscheint, in ihrem Werte gesunken, und wenn Pl. einerseits durch seine nun erwiesene selbständigere Tätigkeit in unseren Augen steigt, so fällt ihm andererseits auch wieder die Verantwortung für die versuchte, aber meist wirre und kritiklose historische Anordnung, für die oberflächliche Rangeinteilung mit den alphabetischen Verzeichnissen u. dgl. zu. Wir wenden uns nun zu dem Anteil, den wir den verschiedenen Hauptkunstautoren des Pl. zuschreiben dürfen und beginnen mit Cornelius.

CORNELIUS NEPOS

Während nach Maßgabe der Indices der Autoren Cornelius für die Kunstabschnitte im 36. Buche kaum in Betracht kommen darf (s. Brunn, Sitzungsber. 1875, S. 323), so kann er dagegen, wie Brunn a. O. 315 gezeigt hat, im 34. wie 35. Buche ein Hauptautor gewesen sein für Pl. Kunstnachrichten; mehr freilich

als die Möglichkeit kann zunächst aus den Indices nicht geschlossen werden. Um aber die wirkliche Benutzung des C. in den betreffenden Abschnitten dieser Bücher zu erweisen, müssen wir uns nach anderen Stützpunkten umsehen, von denen die Untersuchung ausgehen kann. Dabei kommen natürlich in erster Linie, wie schon in der Einleitung bemerkt, etwaige Zitate in Betracht. Leider wird C. nur einmal im Zusammenhange eines Kunstabschnittes zitiert und zwar im 35. Buche.

Es wird hier §§ 15, 16 die Erfindung der Malerei in ihren verschiedenen Stufen behandelt; der erste, der überhaupt Farbe anwendete, war Ecphantus und von diesem heißt es nun: ‚hunc eodem nomine alium fuisse quam quem tradit Cornelius Nepos secutum in Italiam Damaratum . . . mox docebimus'. Zunächst ist es nun höchst unwahrscheinlich, daß Pl. bei jener Nachricht über Ecphantus, wenn er sie aus einer andern Quelle (Varro nach Schreiber) nahm, noch besonders in einem Werke des C., seien es seine Annalen oder sonst etwas, nachgeschlagen habe. Ebensowenig ist der andere Fall anzunehmen, daß Pl. aus gelegentlicher Lektüre jene Bemerkung, für die er C. zitiert, nachträglich eingefügt habe; denn sie steht in engstem Zusammenhange mit dem folgenden. 26
Gewöhnlich mißversteht man nämlich die Stelle, indem man annimmt, ‚mox docebimus' beziehe sich entweder auf §§ 55, 56 oder auf § 152. An beiden Orten ist aber von Ecphantus gar nicht die Rede; er müßte doch vor allem § 56 an der Spitze der Monochrommaler stehen, und § 152 ist unter den Begleitern des Damarat gerade Ecphantus nicht erwähnt. Der versprochene Beweis des Pl. ist eben in § 17 enthalten, wie schon das ‚jam enim' zeigt. Der Gedankengang ist nämlich offenbar folgender: Ecphantus hat zuerst Farbe angewendet; folglich kann er derselbe nicht sein, der mit Damarat nach Italien kam, denn damals (§ 17) war ja die Malerei in Italien bereits vollendet und der Standpunkt jenes ersten Malers längst überwunden. Der Schluß ist natürlich schwach, aber ganz in der Art des Pl., der gelegentlich einen Widerspruch in seinen Excerpten zu entdecken glaubt und ihn nun ohne gründlichere Einsicht beseitigen will. Daran, daß die griechische und die italische Malerei sich zu verschiedenen Zeiten entwickelt haben könnte, denkt Pl. hier gar nicht, sondern, wie sowohl § 15 als jener Schluß § 18 ‚nullam artium celerius consummatam cum Iliacis temporibus non fuisse eam appareat' zeigt, ist auch er der Ansicht, daß die Kunst der Malerei nur einmal an einem Orte erfunden sein könne. So hat also Pl. mit dem ‚mox docebimus' den Abschnitt § 17 über die ältesten Malereien in Italien im Sinne. Freilich hat man jene Beziehung des ‚jam enim' bestreiten wollen (Wustmann, Rh. Mus. 1868, S. 233), indem man auf die verwandte Stelle §§ 111, 112 hinwies, die aber ebenfalls mißverstanden wurde; ihr Sinn ist nämlich der: Euphranor de quo mox dicemus; namque . . . denn jetzt füge ich nur noch, wie billig, die Kleinmaler bei und dann — ist hinzuzudenken — kommen die Enkausten, unter denen Euphranor ja eine Hauptstelle einnimmt;

der ursprüngliche Zusammenhang wird freilich zu sehr zerrissen, da §§ 115 bis 121 lauter spätere Nachträge zu sein scheinen.[1]

27 Ist also jene Stelle in § 16 mit dem Zitate des C. auch kein Nachtrag, sondern steht in engstem Zusammenhange mit der ganzen Umgebung, so bleibt nur übrig, daß C. für die ganze Nachricht über Ecphantus Quelle ist; letztrer bildet aber nur ein Glied in der streng systematischen Entwicklungsgeschichte der Malerei, wie sie §§ 15 u. 16 geben; weshalb wir, da hier eine eigene Zusammensetzung des Pl. aus verschiedenen Excerpten sehr unwahrscheinlich ist, C. für das Ganze annehmen dürfen. Dabei war Ecphantus bei C. zugleich Erfinder der Farbe und Begleiter des Damarat; letztere Angabe sucht Pl. mit seinen sonstigen Excerpten über alte italische Gemälde, die er in treuem Glauben schon für vollendet und doch älter als die Gründung Roms hält, dadurch in Übereinstimmung zu bringen, daß er einen zweiten Ecphantus scheidet und also wirklich tut, was er bei Nikias § 133 nur in bescheidenem Zweifel auszudrücken wagte. Vielleicht hat diese größere Kühnheit dem C. gegenüber ihren Grund darin, daß Pl., wie aus Buch V 1, 4 hervorgeht, von der Zuverlässigkeit seines Autors eben keine große Vorstellung hatte. Gar nichts Auffallendes ist es schließlich, daß Pl. seine Quelle hier nur bei dem Differenzpunkte zitiert.

Die hier begonnene systematische Geschichte der Malerei setzt sich nun fort in § 56; ja wir haben hier eine so unmittelbar anschließende Fortsetzung, daß wir nur ein in zwei Stücke geschnittenes Excerpt aus einem Buche, nicht aber zwei verschiedene Quellen annehmen dürfen. Nachdem in §§ 15, 16 die Entwicklung der Malerei bis auf die erste Anwendung der Farbe durch Ecphantus geführt war, folgen nun § 56 die Hauptvertreter der von jenem begründeten Monochrommalerei; deshalb wird Ecphantus hier nicht mehr genannt; deshalb die Kürze der Wendung ‚eosque qui monochromatis pinxerint‘, welche die Erläuterung des Ursprungs dieser Gattung in §§ 15, 16 als unmittelbar vorangegangen voraussetzt. Oder sollte Pl. aus einer neuen Quelle, die ebenfalls eine Entwicklungsgeschichte der Malerei gegeben haben müßte, gerade dieses Glied einer engverbundenen Kette, die doch bei verschiedenen Autoren jedenfalls auch verschieden war, herausgerissen haben? Wir dürfen also wohl ziemlich

[1] Es wäre sehr möglich, daß der größte Teil dieses Abschnittes, die Nachrichten über den Tempel in Ardea, über Studius, Arellius, Famulus, Pinus und Priscus aus dem Buche des Fabius Vestalis de pictura nachgetragen sind, über das wir freilich nichts wissen, als daß es dem Index zufolge nur nachträglich benutzt sein wird. Der bloße Name des Autors — es ist also wohl ein andres Buch von ihm gemeint — kömmt auch im Index zu Buch 34 (ebenfalls an letzter Stelle) und Buch 36, ebenso zu Buch 7 vor, wo er auch im Texte § 213 für die Nachricht über den ersten Aufsteller einer Sonnenuhr in Rom zitiert wird; er beachtete also erste Erfindungen in Rom und kann daher (seine Zeit ist unbekannt) für Studius wohl in Betracht kommen (Jahns Vermutung über Juba als Quelle gerade dieser Nachricht über Studius hat schon Brieger S. 21 richtig zurückgewiesen).

sicher annehmen, daß, wenn der Beginn jener systematischen Geschichte dem C. gehört, demselben auch die Fortsetzung hier, die wichtigsten Monochrommaler und die folgenden Neuerungen des Eumaros und Kimon zuzuweisen sind. Überdies könnte hier nur etwa Varro noch in Betracht kommen, für den hier aber jeglicher Halt fehlt.

Die unmittelbare Fortsetzung in der Kette der Neuerungen bildet nun Polygnot, dessen Errungenschaften eine konsequente Steigerung des Kimon sind — also auch hier dieselbe Quelle. Seine Zeit wird bestimmt als noch vor Ol. 90 fallend, welche § 54 als diejenige Ol. genannt wird, mit der die griechischen Chroniken die Maler aufzuzählen begönnen. Daß die chronologischen Schlüsse in §§ 54 ff. von Pl. selbst mit Hilfe verschiedener Excerpte gezogen sind, ward früher gezeigt. Woher aber diese Angabe aus griechischer Chronik? Es wäre sehr möglich, daß Pl. auch hier wie bei dem Erzgießerverzeichnis den Apollodor selbst benutzt habe; aber folgendes spricht dagegen: nach den ausführlichen Erörterungen in §§ 54 ff. fällt es auf, § 58 so kurz und sicher die Behauptung zu hören ‚alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius . . . .‘ Woher weiß Pl., daß Polygnot vor jenes Datum, vor Ol. 90 fällt, da dies doch gerade nicht in der Chronik stand? Er müßte sich ausführlicher darüber ausgelassen haben, wenn er diese Datierung selbst irgendwoher gesucht hätte und sie nicht schon in seiner Quelle, d. h. hier in C., verbunden mit dem Kunsturteile gefunden hätte. Also schon C. scheint es gesagt zu haben, daß Polygnot noch der ältern Zeit angehöre und vor Ol. 90 falle und daß die üblichen Chroniken erst mit dieser Ol. beginnen, Maler zu datieren. Ohne Zweifel benutzte auch C. dieselbe Chronik Apollodors, die allen Gelehrten zur Hand war und die C. auch bei seinen eigenen ‚chronica‘ benutzt hatte, in welch letztere jedoch ebensowenig wie in die Annales des Varro Künstlerdaten werden Aufnahme gefunden haben.[2] Schon im ersten Abschnitte wurden wir darauf geführt, daß Pl. die Daten der Maler (speziell des Aetion ac Therimachus § 78) nicht direkt aus Apollodor entnimmt, sondern hier eine vermittelnde Quelle benutzt.

28

Aus C. stammt also die treffliche Angabe über die Neuerungen des Polygnot; wohl aus anderer Quelle dazwischengeschoben ist die ‚tabula in porticu Pompei‘ § 59 und auch Micon minor ist ein Nachtrag. Haben wir nun ferner jene Angabe über die griechischen Chroniken, daß sie erst seit der 90. Ol. Maler datieren, auf C. zurückgeführt, so wird ihm auch § 60 gehören, wo nun eben diese Maler der 90. Ol. folgen. Vielleicht fällt es daher schon ihm zur Last, daß hier eine Reihe von zum Teil unbedeutenden Namen zusammengewürfelt

[2] Hätte Varro in den Annalen, wie Urlichs annimmt, auch Daten über die Maler gegeben, so wäre es doch z. B. kaum denkbar, daß Quintilian (Inst. or. 12, 10, 4), der jene Schrift doch gewiß kannte, das Zeitalter des Zeuxis und Parrhasios aus eigner Lektüre (aus Xenoph. mem. 3, 10) ungefähr berechnen muß.

sind, wo aber ein Pauson z. B. fehlt. Das folgende Urteil über Apollodor gehört in den Zusammenhang der systematischen Entwicklung, war indeß, wie Plutarchs genauere, das Mittel zu jener ‚species' nennende (die *φθορὰ καὶ ἀπόχρωσις σκιᾶς* de glor. Ath. 2) Angabe zeigt, keineswegs versteckte Gelehrsamkeit.

Bis hierher etwa können wir mit Hilfe jenes Zitates in § 16 gehen, das uns 29 diesen ganzen Zusammenhang auf C. zurückführen ließ. Danach hat also C., wahrscheinlich in seinem biographischen Werke, einen kurzen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Malerei gegeben; wie sehr sich aber eine solche zur Einleitung schickte für die Biographien der berühmtesten Maler ist einleuchtend. Dieselbe Stelle wird sie bei C. eingenommen haben, der ja mitunter auch in einem Abschnitte eine Reihe von Persönlichkeiten kurz überblickt und zusammenfaßt, wie das in die duces eingefügte Kapitel de regibus zeigt (vgl. Brunn a. O. S. 318). Sollte aber Pl. nur die Einleitung des C. benutzt haben und die Hauptbiographien nicht? Obwohl wir keinen unmittelbar sichern Anhalt in einem Zitate haben, so dürfen wir doch aus allen Gründen der Wahrscheinlichkeit C. auch im folgenden annehmen. Außer dem eben angeführten Grunde, daß Pl. doch nicht den Hauptteil seiner Quelle unbenutzt gelassen haben wird, spricht nämlich hierfür der aus den erhaltenen vitae des C. bekannte schriftstellerische Charakter desselben, den wir in der Tat hier bei Pl. wieder erkennen.

So gleich bei Zeuxis und Parrhasios, von denen ersterer übrigens auch so eng mit dem vorhergehenden verknüpft ist, daß er sich davon kaum trennen ließe. Ganz die Manier und die Gesichtspunkte des C. finden wir nun in dem biographischen Teile und den Anekdoten über die beiden Künstler, über ihren Hochmut und ihre Wettkämpfe. Aber auch die beiden Urteile ist kein Grund vorhanden ihm abzusprechen, indem er solche in seiner Quelle über Malergeschichte jedenfalls finden mußte. Obwohl nämlich C. in den erhaltenen vitae zwar gewöhnlich die vorgefundenen Urteile durch Mißverständnisse oder Übertreibung zu entstellen liebt, so kömmt es doch vor, daß er treffliche Urteile ziemlich genau wiedergibt, wie z. B. das über Themistokles (1, 3) aus Thukydides. Bei Urteilen über Künstler wird er sich natürlich ohnedies enger an seine Quelle angeschlossen haben als bei solchen über Feldherren. In der Tat verrät das die Symmetrie ins Auge fassende Urteil über Zeuxis (§ 64 reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque) einen genaueren Anschluß an die Urquelle Antigonos und Xenokrates, als dies bei dem im wesentlichen übereinstimmenden Urteile bei Quintilian (Inst. or. 12, 10, 4) der Fall ist; denn bei letzterem wird nicht ein Fehler der Proportionen gerügt, sondern nur die größere Körperfülle hervorgehoben (plus membris corporis — nicht bestimmten Gliedern — dedit); außerdem schreibt Quintilian dem Zeuxis etwas zu, das bei C.-Pl. schon dem Apollodor zugeteilt war, nämlich die Erfindung der ‚ratio luminum umbrarumque', die mit der ‚species' übereinkommt. Quintilian benutzte also eine ver-

allgemeinernde Quelle und zwar wahrscheinlich wieder einen Rhetor, der ähnlich wie er die Hauptmaler gelegentlich charakterisierte. Hierauf führt nämlich Quintilians Urteil über Theon, der sich ‚concipiendis visionibus quas φαντασίας vocant' auszeichnet; denn φαντασία in dem hier gebrauchten Sinne ist kein dem Kreise der bildenden Künstler, sondern dem der Rhetoren entstammendes Wort (vgl. namentlich Ps.-Longin π. ὕψους 15). Auch das Parrhasiosurteil bei C.-Pl. steht der Urquelle noch ziemlich nahe; gleichwohl scheint sich die Schreibart des C. hier nicht zu verleugnen, besonders in der breiten und etwas trivialen Art, wie das Lob der artifices über die Konturbehandlung des Parrhasios populär gemacht wird; man sieht recht den Laien, der mit Sachkenntnis prunken will. Auch die kurzen Sätzchen und die Anreihung mit enim (haec est . . . suptilitas. corpora enim . . . rarum invenitur. ambire enim . . . hanc ei gloriam) sind wenigstens nicht Plinianisch, passen aber sehr zu C. Aus dem so unendlich wichtigen bekannten Zitate des Antigonus und Xenokrates § 68 — das übrigens, wie Brunn (a. O. S. 321) bemerkt, einer Stelle des C. auffallend ähnlich sieht — geht keineswegs hervor, daß C. dieselben direkt benutzt; er kann auch aus einem der späteren jedenfalls auf jenen Alexandrinern basierenden populären Buche über Malerei geschöpft haben.[3] 30

In welcher Art und in welchem Umfange C. die Werke der Künstler erwähnt haben wird, darüber fehlt es uns zunächst an direkten Zeugnissen. Doch wenn wir die Gesichtspunkte der Biographien des C. bedenken, der immer Lebenssitten und Charaktere vor allem schildern will und durchaus Rücksicht nimmt auf das Praktische, das seinem Publikum Nützende und daher über das Detail der Tatsachen gern ungenau und flüchtig hinweggeht, und wenn wir uns dazu erinnern, daß er nicht eine periegetische, sondern historisch-biographische Quelle benutzte, so werden wir nicht annehmen, daß Pl. viele Werkeangaben aus C. geschöpft haben werde. In der Tat scheinen diese fast überall hier aus andern Quellen eingetragen. So in § 59 die tabula in porticu Pompei, und § 60 des Apollodor zwei Gemälde in Pergamum (über die später).

Ein sicherer Beweis jedoch, daß Pl. für die Werke auch andere Quellen benutzt und daß C. darin sehr oberflächlich verfuhr, ist die Helena des Zeuxis, der § 66 als in Rom in Philippi porticibus befindlich gedacht wird, nachdem Pl. 31

[3] Juba kann kaum schon von C. benutzt sein, da er im Jahre 46 v. Chr. noch βρέφος und νήπιος genannt wird. Die angebliche Verwandtschaft einiger Frg. des Juba (die die einzelnen Instrumente und das Volk, das jedes erfunden, aufzählen) mit diesen Malerurteilen ist ganz oberflächlich und zufällig. Dagegen kann bemerkt werden, daß der bei Athen. 12, 543 C. sich findende Auszug aus Klearchs βίοι über Parrhasios fast völlig mit Plin. §§ 71, 72 übereinstimmt, teilweise auch in der Reihenfolge des einzelnen (der habrodiaetus zuerst, dann die multi versus und ihr Inhalt). Da jedoch Klearch keine vollständigen Biographien gab (s. Müller, Frg. hist. Gr. II, S. 302), so wird nicht er, sondern ein späterer, der das Kunsthistorische des Antigonus-Xenokrates mit den Anekdoten des Klearch verband, die Quelle des C. gewesen sein.

doch vorher (§ 64) bereits die Anekdote über ihre Entstehung in Akragas in dem aus C. genommenen Zusammenhange berichtet hatte; freilich wird hier nur allgemein ohne Nennung des Gegenstandes von einer ‚tabula‘ geredet, zu der sich der Künstler fünf nackte Mädchen ausgewählt; aber dies paßt eben zu C.' oberflächlicher Gleichgültigkeit gegen bestimmte Daten und dem Herausheben des Anekdotenhaften. Bei Parrhasios scheint C. bald mit einem ‚fecundus artifex‘ über die Werke weg zu den biographischen Anekdoten geschritten zu sein; da wir bereits durch andere Gründe auf C. gewiesen sind, so darf hier (§ 71) auch ein stilistisches Moment hervorgehoben werden, das uns in der Annahme des C. wenigstens bestärken kann; ‚fecundus artifex sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis; namque et cognomina . . .‘ findet nämlich nach Gedanke und Satzbau bei C. mehrere überraschende Analogien, wie Paus. I, 1 magnus homo sed varius in omni genere vitae fuit. nam ut virtutibus eluxit . . ., oder Tim. I, 1 sine dubio magnus . . . exstitit; namque huic uni contigit . . . sed in his rebus . . .; auch Dion. I, 1 und Eumen. I, 1 ist zu vergleichen.

Der enge Zusammenhang mit Parrhasios läßt vermuten, daß Pl. auch für Timanthes im wesentlichen C. benutzte; zu diesem als Laien würde die unbedingte Höherstellung der Erfindungsgabe (ingenium) über die Technik (ars) recht wohl passen; noch mehr hat die große Bewunderung des Einfalls mit dem Cyklopen etwas Kindisch-Laienhaftes. Zwischen diesen älteren Meistern und zwischen Apelles ist eine kurze Behandlung der Sikyonischen Schule, namentlich des Pamphilus eingeschoben; bei letzterem tritt uns der schriftstellerische Charakter des C. deutlich entgegen, weshalb wir ihm vielleicht auch die Schuleinteilung § 75 verdanken (doch scheinen auch hier fremde Excerpte über einzelne Werke eingeflochten). Aber § 76 von ‚ipse Macedo‘ bis § 77 ‚opera celebrantur‘ stimmt trefflich zu den Gesichtspunkten, zu dem sittengeschichtlichen Augenmerk des C., wie es in seiner praefatio und der Einleitung zum Epaminondas hervortritt (vgl. Brunn a. O. S. 321). Auch die sehr triviale Erklärung von Graphik (graphicen hoc est picturam in buxo) paßt zu C. Während Quintilian ferner mit einem Worte die ganze Richtung des Pamphilus kennzeichnet, mit dem Worte ‚ratio‘, so beschränkt sich C., der hier wohl kein so handliches Urteil vorfand, auf Äußerlichkeiten.

Jedenfalls hat auch C. den Apelles ausführlicher behandelt; da wir nun in diesem Abschnitte die Manier des C. wiederfinden, so dürfen wir ihn auch hier als Quelle vermuten. Sowohl das besondere Hervorheben der Anekdoten als der Versuch, Apelles' Privatcharakter zu schildern (§ 80 simplicitas), paßt zu der
32 Annahme des C. Dazu kömmt noch einiges Stilistische, indem die leichte Schreibart und die kurzen Sätze sich am besten auf C. zurückführen lassen; so besonders in §§ 81 und 82, wo die Breite und das immer neue Anheben kleiner Sätze von Pl.' sonstigem Stile sehr absticht; z. B. tabulam . . una custodiebat anus. haec foris esse . . . . oder: atque ita evenit. revertit enim Apelles . . . .

Die Angabe über die Tafel mit den Linien § 83 läßt sich sehr wohl so erklären, daß C. am Ende der Erzählung den Standort in Rom und große Bewunderung hinzufügte. Pl. aber hatte gehört (audio), daß die Tafel mit Augusts Palaste 4 n. Chr. verbrannt sei; durch die Bewunderung seiner Quelle C. ward dann der Zusatz ‚spectatam nobis (sc. Romanis) ante . .‘ veranlaßt. In C.' Schreibart paßt ferner die triviale Erklärung der ‚mensurae‘ § 80 durch ‚hoc est quanto quid a quoque distare deberet‘, womit der Begriff dispositio deutlich gemacht werden soll. Dagegen die besondere Hervorhebung der Porträtkunst des Apelles, die als das Wichtigste von § 88 imagines . . . an behandelt wird, ist wohl dem Pl. selbst zuzuschreiben, der ganz in seinem eigenen Stil verschiedene Excerpte (Apio zitiert § 88) verarbeitet; daß er die Porträtkunst am höchsten schätzte, geht aus seiner Einleitung zum 35. Buch hervor. Die Aufzählung der Werke von § 91 an ist wie gewöhnlich aus verschiedenen Quellen zusammengesetzt (obwohl auch einiges wie § 98 dem C. angehören mag). In § 97 hat Brunn a. O. S. 320 einige Stellen des C. verglichen, doch ohne daß etwas Entscheidendes darin läge.

Ob wir auch den folgenden Abschnitt über Aristides dem C. zuschreiben dürfen, ist bei dem lockern Zusammenhange und da im gesamten Tone nichts auf ihn weist[4] und er schon einmal § 75 vermutlich nach C. als praeclarus artifex genannt war, äußerst zweifelhaft. Dagegen stammt Protogenes offenbar aus derselben Quelle wie Apelles; auch hier die Anekdoten und deren breite Erzählung sowie die kurzen Sätze, besonders in § 103, wo die nachlässige Nebeneinanderordnung wie ‚spongeam impegit . . . et illa reposuit . . . colores . . . fecitque . . .‘ von Plinianischer Subordination weit entfernt ist. Auch die einleitende Betrachtung § 101 ‚summa paupertas initio . . .‘ ist in der Art des C. (Brunn S. 319 vgl. Cim. I, 1), und die Ungenauigkeit, daß die Propyläen der Eingang zum Minervae delubrum (Parthenon oder Erechtheion?) statt zur ganzen Burg genannt werden, wäre bei C. gar nichts Auffallendes. Bei dem Ialysus hat Pl. natürlich selbst den neuesten Standort (templum Pacis) zugefügt.

Bis § 106 fecit et . . . ist der Charakter dieser Quelle zu erkennen. Dann und von § 107 an folgen wieder kleinere Exzerpte aus verschiedenen Quellen. Daß indeß einiges, wie namentlich die Anekdote § 109 auf C. zurückgehe, ist wohl möglich. Noch wahrscheinlicher ist dies von dem Urteil über Piraeicus § 112, das ganz einer eigenen Betrachtung des beschränkten C. gleichsieht (Brunn hat Them. I, 1 verglichen), der des Künstlers großen Ruhm, von dem er berichten muß, nicht begreifen kann und daher doch meint, er habe sich selbst entkräftet (destruxit se) durch seine Kleinmalerei. 33

Im folgenden läßt sich nichts mehr mit einiger Wahrscheinlichkeit auf C. zurückführen, indem uns weder ein Zitat oder der Zusammenhang damit, noch jene charakteristische Färbung auf ihn weisen.

[4] Einzelnes aber, wie die Demonstrativanknüpfung und die Wendung ‚is omnium primus . . . huius pictura . .‘ genügt keineswegs ihn anzunehmen (s. unten).

Doch wir haben bis jetzt nur die Maler, nur das 35. Buch betrachtet. Wenden wir uns nun mit denselben Gesichtspunkten zum 34., zu den Erzgießern, wo wir es nach Maßgabe der Indices ebenfalls als möglich erachteten, daß C. auch für die Kunstabschnitte und zwar als Hauptautor benutzt sei, so finden wir leider gar keinen unserer bisherigen Anhaltspunkte. Weder wird C. irgendwo zitiert, noch begegnen wir seinem schriftstellerischen Charakter; nirgends jene Anekdoten oder jene breite Erzählungsweise, nirgends jene Schilderungen des persönlichen Wesens oder die sittengeschichtlichen Betrachtungen des C. Freilich hat Brunn geglaubt, in jenen bekannten Urteilen über die bedeutendsten Erzgießer und besonders in der Form derselben den Charakter des C. zu erkennen. Aber hier steht zunächst das in denselben sich findende Zitat Varros entgegen, dessen Beweiskraft von Brunn nicht beseitigt ist und über das wir unten bei Varro handeln werden. Was aber die Analogien betrifft, die Brunn zwischen diesen Urteilen und denen der vitae des C. aufstellt, so genügen sie keineswegs, um C. zu erweisen.

Am meisten Gewicht legt Brunn auf die Ähnlichkeit des Lysippurteils bei Pl. mit dem ersten Kapitel des Iphikrates bei C. Aber ist diese nicht, auch wenn wir annehmen, daß Pl. seine Vorlage gekürzt und wir daher den im Stil und Satzbau ganz verschiedenen Charakter nicht in Anschlag bringen wollen, ist sie nicht doch eine rein äußerliche und zufällige Ähnlichkeit? die eben nur darin besteht, daß beide Male von Neuerungen gehandelt wird? Oder durch welchen wesentlichen Punkt würde sich wohl ein lateinischer Auszug aus Aristot. poet. 4, 16 *καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος* . . . . über die Änderungen, die Aeschylos und Sophokles vornahmen, oder aus den Äußerungen des Suidas und der Biographen über die Neuerungen der verschiedenen Tragiker unterscheiden von der Angabe über Lysipps Reformen bei Pl.? Noch weniger können aber die andern verglichenen Stellen beweisen, denn zwischen C. Lys. I, 1 und Pl. 34 34, 69 oder C. Pelop. I, 1 und Pl. 34, 68 kann von wesentlichen Ähnlichkeiten doch nicht die Rede sein. Überhaupt ist aber die Fassung der Urteile im 34. Buch, auf die sich Brunn besonders stützt, keineswegs eine so individuelle, daß sie nur auf C. wiese. Das zeigt sich, wenn wir einmal Urteile bei Quintilian vergleichen, die ganz denselben Charakter tragen. So X, 1, 95 alterum illud . . . condidit Terentius Varro, vir Romanorum eruditissimus. plurimos hic libros . . . composuit (ganz wie bei C., der so gern nach Name und Herkunft mit hic weiterfährt) . . . plus tamen scientiae collaturus quam eloquentiae (plus oder plurimum conferre öfter so in Pl.' Urteilen). Sowohl das einzelne wie die ganze Haltung stimmt überein mit den Urteilen bei Pl.-C. Auch das Ovidurteil ib. § 98 ist zu vergleichen und Julius Secundus § 120. Ferner eine überraschend ähnliche Fassungs- und Anschauungsweise ib. § 102: ‚Servilius Nonianus . . . clari vir ingenii . . sed minus pressus quam historiae auctoritas postulat‘ und besonders § 117 Cassius Severus, qui si . . . adiecisset, ponendus inter praecipuos foret.

nam et ingeni plurimum est in eo . . . sed plus stomacho quam consilio dedit. Hier haben wir auch jene bei C. so beliebte Wendung des Urteils mit nam und sed, die wir oben zu Pl. 35, 71 besprachen; weil sie aber eben nichts ausschließlich für C. bezeichnendes ist, verwendeten wir sie dort nur secundär, nachdem wir auch sonst auf C. gewiesen waren. Diese Verwandtschaft der Urteile des Quintilian mit denen bei Pl. und C. mag großenteils aus ihrer verwandten Tendenz kommen, indem es nämlich überall Reihen von Urteilen sind, die möglichst kurz die Hauptseiten der verschiedenen Charaktere einander gegenüberstellen sollen; jedenfalls beweist sie, daß wenn Varro, der hier vor allem in Betracht kommt, ebenfalls irgendwo eine solche Reihe von Urteilen gegeben hat, was ja angenommen werden darf, er sich auch einer verwandten Fassungsweise bedient haben kann. Wenn man sich endlich noch auf die Ähnlichkeit gewisser Urteile im 35. Buch, die wir auf C. zurückführten (besonders das über Zeuxis und Parrhasios), mit denen des 34. berufen wollte, so gehört diese Ähnlichkeit ganz gewiß nicht der Individualität des C. an, sondern der gemeinsamen Grundquelle, als welche man längst Antigonos und Xenokrates erkannt hat.

Aber Brunn hat auch in sprachlichen Dingen eine Verwandtschaft des 34. Buches mit C. zu finden geglaubt, namentlich in der Anknüpfung der Sätze mit dem Demonstrativpronomen (S. 322). Doch gerade im 34. findet sich nichts derart und an der verglichenen Stelle §§ 55 ff. sind die einzelnen ‚hic' durch große Zwischenräume getrennt und, beim Übergang von den Werken zu dem Künstler selbst, völlig motiviert. Ganz anders ist es mit dem verschwenderischen Gebrauche, den C. davon macht (z. B. Them. I, 1; VI, 4; VII, 3) und den wir im 35. Buche an den dem C. zugewiesenen Stellen ähnlich wiederfinden. Aber 35 allein für sich kann auch dieser Gebrauch gar nichts beweisen; er kann höchstens, wenn sonst Gründe genug für C. sprechen, als verstärkendes und bestätigendes Moment beigezogen werden. Denn er ist durchaus nicht dem C. allein eigentümlich, sondern findet sich in verwandten Fällen, bei Reihen von Urteilen über einzelne Männer, ebenso bei Quintilian, wo zu dem obigen noch X, 1, 60 unus Archilochus. summa in hoc vir . . zu fügen ist, und besonders bei Cicero im Brutus; so § 95 Lepidus . . . scriptor sane bonus. (96) hoc in oratore . . . hunc studiose . . . ib. 100 Fannius . . . durior. (101) Is soceri instituto . . . audiverat. eius omnis in dicendo facultas . . . 102 Mucius . . . is oratorum in numero . . . 105 Carbo . . est . . cognitus. hunc qui . . . (106) hic optimus . . .

So zeigt sich, daß überhaupt die Fassung der Urteile bei Pl. nicht individuell genug ist, um C. annehmen zu können. Wenn wir daher im 34. Buch auch sonst keinerlei Anhalt finden weder in einem Zitate noch im Gesamtcharakter, so wird C. von den Kunstabschnitten dieses Buches auszuschließen sein. Seine Stellung im Verzeichnis der Autoren erklärt sich leicht daher, daß er nach der ersten Benutzung Varros (die jedenfalls weit vor sein Zitat § 56 fällt) in dem äußerst reichhaltigen bis § 48 gehenden Abschnitte über den römischen Erzguß,

über die ersten Statuen in Rom und besonders über die Porträts und über die erstaunlichen Werke des Erzgusses Verwendung gefunden haben wird. Schließlich glaube ich durch diese Untersuchung das überraschende Resultat Brunns über die Benutzung des C. durch Pl. zwar modifiziert, aber nicht beschränkt zu haben; im Gegenteile wird das Verdienst der ursprünglichen Entdeckung, wenn sie gereinigt ist von weniger haltbaren und schwächeren Teilen, nur in um so hellerem und konzentrierterem Lichte erscheinen.

C. ist also nur für die Biographien der Maler, nicht aber für die Erzgießer Quelle gewesen. Doch wenn er die letzteren in seinem Werke auch behandelte, warum sollte Pl. eine so bequeme Quelle hier benutzt und dort verschmäht haben? Schon hieraus entsteht der Verdacht, daß C. überhaupt nur die Maler biographisch behandelte, eine Vermutung, die durch anderweitige Betrachtungen zu hoher Wahrscheinlichkeit wird. Zunächst war für die Maler weitaus am meisten anziehender biographischer Stoff vorhanden, auf den C. zuerst seine Blicke richten mußte. Und wie ungleich stärker und der Menge verständlicher der persönliche Charakter, die Individualität in den Werken der Maler hervortritt als in denen anderer Künstler, hat Brunn a. O. S. 325 treffend bemerkt. Daraus erklärt es sich, daß gerade wie in der neuen, so auch in der alten Welt für die Maler ein intensiveres Interesse und infolgedessen eine weitaus umfassendere und genauere Kenntnis von ihrem Leben und ihren Werken im ganzen 36 Publikum verbreitet ist, als dies bei den Bildhauern der Fall ist; Schriften *περὶ ζωγράφων* oder *περὶ ζωγραφίας* waren offenbar zahlreich und darunter auch manche von Laien verfaßt. Schon der gelehrte Polemon scheint sich für Malerei besonders interessiert zu haben, denn er schrieb *περὶ τῶν ἐν τοῖς προπυλαίοις πινάκων* und *περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων* und *πρὸς Ἀντίγονον περὶ ζωγράφων*. Auch Duris der Historiker schrieb über Malerei (allerdings auch über Erzguß); und Pamphilos *ὁ Φιλοπράγματος*, wahrscheinlich ein späterer Philosoph, verfaßt ein Werk *περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων; περὶ γραφικῆς* schrieb auch ein gewisser Theophanes (Diog. Laert. 2, 103), wohl ein anderer als der Freund des Pompeius.[5] Ferner existierte ein Werk *περὶ ζωγράφων* von Artemon, vielleicht dem Gelehrten aus Kassandra, vielleicht auch jenem Maler der Diadochenzeit, von dem Pl. berichtet (vgl. Müller, Frg. hist. Gr. IV, S. 343). Kallixenos aus Rhodos um 220 v. Chr. schrieb eine *ζωγράφων καὶ ἀνδριαντοποιῶν ἀναγραφή* (s. Müller l. c. III, S. 66). Und endlich verfaßte auch der gelehrte Laie Juba ein größeres Werk *περὶ γραφικῆς*[6] und von Malern handelte auch ein gewisser Menodotos (Diog. Laert. 2, 103) und Apollodoros (ib. 6, 101), die beide schwerlich Fachleute waren. Sehr bezeichnend ist schließlich auch, daß die

[5] Auch Müller, Frg. hist. Gr. III, S. 166 nimmt lieber einen andern an.

[6] So, nicht *περὶ ζωγράφων*, lautete der Titel wahrscheinlich; denn so führen ihn übereinstimmend Photius und Harpokration s. v. Polygnot an, in welch letzterer Stelle Artemons Werk mit seinem Titel *περὶ ζωγράφων* deutlich unterschieden wird.

einzige Schrift über Kunstwissenschaft in der ganzen römischen Literatur (mit Ausnahme der die Architektur betreffenden) eine Schrift ,de pictura' ist (von Fabius Vestalis im Index des Pl. zu Buch 35).

Die meisten dieser Schriften, deren Zahl uns wohl nur eine annähernde Vorstellung von dem Reichtume der alten Literatur gibt und die zum Teil erst nach C.' Zeit zu fallen scheinen, werden populärer Natur gewesen sein, wohl meist basierend auf den streng fachmännischen Untersuchungen des Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere (Pl. 35, 68). Wie die Titel vermuten lassen, ward der Stoff bald mehr biographisch, bald mehr historisch-theoretisch behandelt, oder man vereinigte beide Elemente letzterer Art, wie des Pamphilos Titel andeutet. Daß nun C. aus einer Schrift letzterer Art, die sich in den Urteilen noch ziemlich eng an Antigonos-Xenokrates anschloß, geschöpft habe, wurde schon oben vermutet. In der Tat wäre es bei diesem Stande der Literatur sehr zu verwundern, wenn C. sich an die grundlegenden Fachschriften selbst gewendet hätte statt an eine der späteren populären Schriften, wo er auch für Biographie und Anekdoten mehr Ausbeute finden mußte.

37 Anders ist das Verhältnis bei den Erzgießern; hier scheint man sich weder viel um ihre Biographie gekümmert zu haben, noch sind die Urteile der alexandrinischen Fachautoren wie Antigonus-Xenokrates jemals so populär verbreitet worden, wie die der Maler. Denn nur so erklärt sich die aus einer Vergleichung aller bei den Autoren außer Pl. erhaltenen Künstlernachrichten gewonnene Tatsache, daß von den Bildhauern jeweils nur der ungefähre allgemeine Charakter und ihr geistiges Gesamtwesen bekannt ist, sich aber nirgends etwas so rein Formales wie die Erzgießerurteile bei Pl. findet, während bei den Malern sogar gerade diejenigen Autoren, die auch für größeres Publikum schreiben, nicht bloß über deren Leben genau unterrichtet sind, sondern auch ihre formalen Eigenschaften, wie die Art der Zeichnung und des Kolorits kennen, worüber freilich leichter zu sprechen war als über Technik des Erzgusses oder die verschiedenen Proportionssysteme. So berichtet denn Aelian überhaupt nur von Malern und zwar nicht nur zahlreiche Anekdoten, er kennt auch die ältesten Maler und namentlich den Kunstcharakter Polygnots. Ebenso spricht Plutarch nur von Malern und kennt z. B. wohl des Apollodor Licht- und Schattenbehandlung. Lucian freilich nimmt eine Ausnahmestellung ein, indem er sich nur auf seine eigenen feinen Beobachtungen beschränkt, die Plastik wie Malerei umfassen; man könnte ihn dieser Selbständigkeit wegen fast den Fachleuten zuzählen.[7]

[7] Auch Dionys von Hal. wäre zu erwähnen, indem er bei den älteren Malern auf Kolorit und Zeichnung eingeht (de Isaeo 4), bei Phidias und Kalamis nur allgemein von σεμνόν und λεπτότης redet. Auch der Rhetor, der die Schrift π. ὕψους verfaßte, verrät ganz gelegentlich seine Kenntnis von der plastischen Wirkung aufgesetzter Lichter (c. 17, 3): das Licht, wenn auch auf demselben Grunde und in denselben Farben wie der Schatten, erscheint doch οὐ μόνον ἔξοχον ἀλλὰ καὶ ἐγγυτέρω παραπολύ.

Bei den Römern redet Cicero zwar oft auch von Bildhauern, aber ganz allgemein, bei den Malern aber scheidet er Zeichnung von Kolorit und weiß von Vier-Farben-Malern (Brut. § 70). Ebenso spricht Quintilian von Licht- und Schattenbehandlung und dem Kontur der Maler (besonders des Zeuxis und Parrhasios); bei den Bildhauern kennt er nur den allgemeinen geistigen Charakter, statt mit Pl. über deren Proportionssysteme oder Detailbehandlung zu reden.[8] Fronto endlich in der bekannten Stelle ad Verum 1 nennt nicht nur mehr Maler als Bildhauer, sondern kennt auch Kolorit-, Licht- und Schattenbehandlung der ersteren, von den letzteren nur ihr allgemeinstes Wesen.

Alles dies zum Beweise, daß die Vermutung, C. habe nur Malerbiographien 38 geschrieben, die sich uns oben aufdrängte, durchaus nicht auffallend erscheinen kann, ja mit dem Stande der Literatur sowohl als mit der schriftstellerischen Tendenz des C. vortrefflich übereinstimmt, indem C. seine Biographien ja zu Nutz und Frommen des größern Publikums schreibt, das wohl von Leben, Sitten und Kunstcharakter der Maler, nicht aber von Proportionen und Detailbehandlung der Erzgießer hören wollte.

So haben wir denn unserm einen Hauptautor Cornelius einen ziemlichen Teil der Plinianischen Kunstkapitel zugewiesen, die Entwicklungsgeschichte der Malerei und die Biographien der wichtigsten Maler. Einen andern Hauptbestandteil, die chronologischen Untersuchungen und die kunsthistorische Anordnung haben wir im ersten Kapitel über Pl. eigenen Anteil untersucht. Es bleiben uns nun noch eine Reihe von Urteilen, besonders im 34. Buch, als Hauptteil aber die zahlreichen Angaben über die Werke der Künstler übrig. Diese letzteren sind von sehr verschiedener Natur. Deutlich scheidet sich eine kleinere Gruppe von rein periegetischen Angaben aus, die nur das äußerlich Merkwürdige hervorheben; ungleich zahlreicher sind diejenigen Werke, die — teils mit, teils ohne Angabe des Standorts — bloß kurz nach Name und Titel des Gegenstandes angeführt werden, manchmal auch mit einer Notiz über Geschichte oder Preis des Werkes. Nicht minder zahlreich sind aber die Angaben, die ich der Kürze wegen „künstlerische“ nennen möchte, indem sie nicht Titel und Name, sondern Handlung und künstlerisches Motiv hervorheben; einen bedeutenden Teil dieser Klasse bilden dann jene bekannten nur das allgemeine Motiv (meist mit einem Partizipium) ausdrückenden Angaben.

Es ist klar, daß diese tiefgreifenden Unterschiede auf der verschiedenen Natur der benutzten Quellen basieren. Es bleiben uns noch zwei Hauptautoren übrig: Varro und Pasiteles. Da letzterer dem Titel seiner Schrift nach besonders für die Werke benutzt sein muß, beginnen wir mit ihm.

[8] Daher kommt es freilich, was früher schon bemerkt, daß wir gerade über den allgemeinen historischen Charakter der Bildhauer nicht aus Pl., sondern fast nur aus Cic. und Quint. berichtet sind.

PASITELES

Die Indices geben den Beweis, daß P. zu den Hauptquellen des Pl. gehört. Die Stelle, die er im Index des 34. Buches einnimmt, zeigt, wie Brunn a. O. S. 312 ausführt, daß er als der jüngste und letzte einer Reihe von Kunstschriftstellern eben derjenige Sammler ist, der die vorhergenannten Autoren in sich enthielt und den Pl. als ‚exquisitus' benutzt. Dieselbe Bedeutung erhält er im Index Buch 35, wenn er zu Anfang einer Reihe von Autoren (fast lauter Malern) steht. Es ist ja erwiesen, daß Pl. nicht nur viele von den im Index, sondern auch manche der im Texte zitierten Schriften und Autoren nie gesehen hatte, wie z. B. den Petron und Diodotus unter den Medizinern, die er beide nur aus dem Sammelwerke des Sextius Niger gekannt zu haben scheint (vgl. Mayhoff, Nov. lucubrat. Plin. S. 7). So wird Pl. nach allen Analogien weder für das 34. Buch Menaechmus, Xenokrates, Antigonus, Duris und Heliodor, noch für das 35. Apelles, Melanthius, Asklepiodor, Euphranor und Heliodor selbst gelesen haben und es bleibt demnach als griechische Hauptquelle der Kunstnachrichten im 34. wie 35. nur P. übrig. Auch im 33. Buch steht P. zuerst, dann Antigonus und Menaechmus,[1] und im 36. ist P. der einzige griechische Kunstautor. — Das Werk des P. nennt Pl. bald ‚mirabilia opera', bald — in der vollständigsten Angabe 36, 39 — ‚quinque volumina nobilium operum in toto orbe'. Was sonst die Person und den Kunstcharakter dieses gelehrten Künstlers betrifft, so braucht nur auf Kekulé's Schrift über den Künstler Menelaos hingewiesen zu werden. 39

Die bisherigen Versuche, P. bei Pl. nachzuweisen, habe zu keinem haltbaren Resultate geführt. Brieger zunächst will (S. 36) aus der ebenso unbegründeten als unwahrscheinlichen Annahme, das Lob des Phidias 36, 18 ff. stamme aus P., Schlüsse auf den Charakter seines Werkes machen; namentlich möchte Brieger — ohne jede Begründung — gerade die anekdotenhaften, äußerlich periegetischen Angaben (wie 34, 72, 75) auf ihn zurückführen (S. 56). Und natürlich muß P. als guter Lokalpatriot überall da Quelle sein, wo Tarent genannt wird (S. 61); so bei dem Lysippischen Kolosse (34, 40) — während doch hier die Geschichte mit Fabius Verrucosus eher auf einen Römer weist. Auch weder die epigrammatischen Wendungen noch die griechischen Beinamen der Werke lassen ohne weiteres auf ihn schließen; wie geläufig letztere den Römern waren zeigt ja der apoxyomenus und destringens se 39, 62. Indeß auch Jahn begeht den Fehler zu großer Äußerlichkeit: er glaubte (Sächs. Ber. 1850, S. 124) in der von Pl. vielen Werken gegebenen Bezeichnung ‚nobilis' das Kennzeichen für P. entdeckt zu haben. Denn — P.' Werk handelte von den ‚nobilia opera'. Es leuchtet

[1] Die in einigen Handschriften noch folgenden Namen sind aus dem Index 34 herübergenommen und der Menander ist nur Dittographie für Menaechmus (s. Detlefsen, Philol. 28, S. 711).

ein, wie wenig diese Bemerkung im Grunde auf sich hat: sollte P. zu jedem Werke, das er beschrieb, die Bezeichnung ἔνδοξος gesetzt und Pl. dies jedesmal mit nobilis übersetzt haben, während er doch zweimal den Titel der Schrift als
40 ‚mirabilia opera' angibt? Oder sollte Pl. bei jedem aus P. genommenen Werke sich erinnert haben, daß er den Titel dieses Buches einmal mit ‚nobilia opera' übersetzt und er deshalb ein ‚nobilis' zufügen müsse? Es ist klar, daß Pl. diesen höchst gewöhnlichen, unserm ‚berühmt' entsprechenden Ausdruck überall anwenden konnte, wo er ein Werk sehr gelobt fand, mochte dies nun bei P. oder sonst wo sein.

Aus dem Titel des Buches ist überhaupt nicht viel zu schließen. Doch darf man bei dem Umfange von fünf Bänden annehmen, daß P. den Begriff ‚nobilia opera' nicht allzu eng gefaßt haben wird. Auch brauche ich ja nur zu erinnern, daß wir von mehreren Künstlern, deren Werke nach den Urteilen der Alten vortrefflich gewesen sein sollen, nichts als den Namen kennen (so von den bei Vitruv III praef. 2 genannten). Ebensowenig darf man sich durch den Titel und besonders den Zusatz ‚in toto orbe' verleiten lassen, ein einseitig periegetisches Werk zu vermuten; denn bei einem Künstler, der selbst Gründer einer Schule war, deren eklektisch gelehrte Richtung ihn gewiß auch zu einem Studium der reichen Alexandrinischen Kunstliteratur führte, muß man vermuten, daß Exkurse über Schule, Charakter und sonstige Werke hervorragender Künstler bei ihm sich ungleich häufiger und in ausgedehnterem Maße an die Beschreibung der einzelnen Kunstwerke anschlossen als dies bei den eigentlichen Periegeten der Fall war. Aber eine lokale Grundanordnung scheint freilich der Titel zu verlangen.

Doch suchen wir jetzt Stützpunkte, um einzelne Stellen dem P. zuweisen zu können. Hier ist nun sehr zu beklagen, daß P. für einzelnes im Texte niemals zitiert wird. Auch an der einen Stelle 36, 39 sah man bisher mit Unrecht ein Zitat. Es heißt hier: sitae fuere et Thespiades ad aedem Felicitatis — nicht die 34, 69 genannten ehernen Signa des Praxiteles, da Varro den Künstlernamen nicht verschwiegen hätte —, quarum unam amavit eques Romanus Junius Pisciculus, ut tradit Varro admiratur et Pasiteles, qui et quinque . . . worauf die Nachrichten über Leben und Werke des P. folgen. Es ist nicht nur das seltsame Ungeschick der letzten Worte, sondern der ganze Inhalt der Bedenken erregt, hauptsächlich der Zusammenhang, in den die Notiz über die Thespiaden und die Nachrichten über P. gesetzt sind. Mehrere Möglichkeiten sind denkbar, alle gleich unwahrscheinlich. Entweder war dieser Zusammenhang bei Varro gegeben, der bei den Thespiaden den P. zitierte und daran nähere Nachrichten über denselben schloß; aber daß Varro irgendwo an jene Thespiaden so äußerlich und ohne Veranlassung so selbständige und ausführliche Nachrichten über P. geknüpft, ist undenkbar. Oder Pl. selbst schloß das Leben des P. an das bei Varro gefundene Zitat desselben an; auffallend nur, daß er in einem Excerpte — nur das lag ihm

bei der Ausarbeitung vor — nicht nur Varro, sondern auch P. als Gewährs- 41
männer notiert[2] und gerade daran das weitere über letztern angefügt haben sollte. Oder endlich Pl. hat jene Thespiaden selbst auch bei P. erwähnt gefunden und also, was hier sehr unwahrscheinlich, drei getrennte Excerpte verschmolzen; abgesehen noch von der Unwahrscheinlichkeit, daß diese ‚Thespiaden' bei beiden Autoren Varro und P. unabhängig voneinander in so übereinstimmender Weise angeführt waren, daß Pl. sie sofort identifizieren konnte. All diesen Schwierigkeiten entgehen wir, wenn wir aus Cod. Bamb. admirator wiederherstellen, dann aber, statt aus dem korrupten ‚fraxiteles' der Bamb. Pasiteles zu machen, dem Riccard. und Leidens. Voss. folgen und Pasitelis einsetzen. Indem Pl. getrennte Excerpte aus Varro zusammenstellt, knüpft er das über P. äußerlich und ganz in seiner Art an das vorhergehende Zitat des Varro. Vortrefflich schließt sich nun daran § 41: ‚Arcesilaum quoque magnificat Varro', indem diese Wendung voraussetzt, daß vorher schon ein Künstler genannt war, den Varro bewundert.

So finden wir also auch hier kein Zitat des P. und entbehren damit des sichersten Anhaltes gänzlich. Gleichwohl können wir uns unsrer Aufgabe nähern, wenn wir sowohl die Mißverständnisse aus dem Griechischen beachten, indem P. der einzige von Pl. benutzte griechische Kunstautor war, als auch namentlich die nicht seltnen Doppelangaben desselben Werkes und Künstlers aus verschiedenen Quellen untersuchen, indem nur noch P. und Varro Hauptautoren sind.

Gewiß richtig ist die Vermutung Brunns (Künstlergesch. II, S. 255), daß Theorus und Theon 35, 144 dieselbe Person ist, aus zwei Quellen entnommen. Die irrtümliche Form Theorus ist offenbar aus dem Genetiv und zwar dem griechischen *Θέωνος* entstanden, wo sich Pl. in dem einen Buchstaben leicht versehen konnte. So werden wir für den Abschnitt Theorus auf die griechische Quelle, P. gewiesen. Hiezu gesellt sich aber noch die doppelte Erwähnung eines der Gemälde dieses Künstlers. Die Angabe der einen griechischen Quelle lautet in Pl.' Excerpten ‚ab Oreste matrem et Aegisthum interfici', die der andern bloß ‚Orestis insaniam'. Kaum könnte sich der oben angedeutete Unterschied der bloß Name und Titel anführenden und der ‚künstlerischen' Werkebezeichnungen schärfer und deutlicher aussprechen als in diesem Beispiele. Dort das Excerpt aus einer ausführlichern Beschreibung der Handlung und der künstlerischen Motive, daher von Pl. im bloßen Infinitiv ausdrückt. Hier der nackte, abstrakte Titel der 42
durch nichts auf die Darstellungsart schließen läßt und dessen abgeschlossene beabsichtigte Kürze auch in der Quelle nicht näher erläutert gewesen zu sein scheint. Bestätigend und verstärkend tritt zu dem Charakter der ersteren Quelle

---

[2] Auffallend deshalb, weil er beim Excerpieren ja die Anfügung des folgenden noch nicht beabsichtigte und gar keinen Grund hatte, gegen seine Gewohnheit direkte und indirekte Quelle zu nennen.

noch hinzu, daß von dem bekannten hinausstürmenden Hopliten nichts als das hervorragende Motiv angegeben wird: erumpentem (nach Benndorfs glücklicher Konjektur). Stammt nun Theorus aus dem griechischen Autor, aus P., so bleibt für Theon nur Varro, als der andere Kunstautor übrig.[3] Aber zu derselben Annahme führt auch der verschiedene Charakter jener Werkebezeichnungen. Denn wenn wir auch nicht schon durch das Versehen aus dem Griechischen den bei den allein in Betracht kommenden Autoren P. und Varro ihren Anteil zuweisen könnten, so dürften wir dies doch dann bloß nach der Verschiedenheit in der Angabe über das Orestesbild. Denn derjenige Autor, der nicht zuerst Name und Titel des Werks, sondern die äußere Erscheinung, die Handlung, die Motive der dargestellten Personen angab, kann, wenn nur unter jenen beiden die Wahl ist, nur der Künstler, nur P. gewesen sein.

Dies Resultat dürfen wir nun auch für andere Beispiele anwenden. Zwar einerseits könnte sehr wohl Pl. auch aus P. einmal nur den Titel des Kunstwerks excerpiert haben, aber die Angaben nach den Motiven andrerseits dürfen wir, wenn sich die zwei Gegensätze gegenüberstehen, nur auf P. zurückführen. Deshalb zunächst zwei dem vorigen ganz analoge Beispiele von Doppelangaben. Den Antiphilos hat Pl. aus verschiedenen Quellen einmal unter die Kleinmaler (35, 114), das andre Mal unter die alphabetisch geordneten primis proximi (§ 138) gestellt. Auch hier derselbe Gegensatz: 138 enthält rein künstlerische Beschreibungen der Motive, auch mit Hervorhebung eines Lichteffekts, 114 nur die nackten Titel (mit Ausnahme des erweiterten Hippolyt). An und für sich könnte vielleicht auch 114 aus P. excerpiert sein, da wir diesen Autor aber notwendig für 138 annehmen müssen, so bleibt für 114 nur Varro.[4] Das andre Beispiel ist die zweimalige[5] Erwähnung des Lycius und seines feueranblasenden Knaben
43 (34, 79): zuerst die Handlung und das Motiv: ‚puerum sufflantem languidos ignes', dann (am Schlusse des Buchstaben L als Nachtrag) der abstrakte Titel des Werks, der Stand, nicht die Handlung des Knaben: ‚puerum suffitorem'. Die völlige Gleichartigkeit dieser drei Beispiele genügt, die konsequente Verschiedenheit der beiden Quellen P. und Varro zu zeigen.

Von diesen festen Punkten aus können wir nun schon einige Schlüsse auf den Charakter des Pasitelischen Werkes tun. Die lokale Grundanordnung hinderte

---

[3] Natürlich ist an den dritten, an Cornelius, hier nicht zu denken, da nach dem sicher bekannten Charakter seiner Biographien (vgl. oben) unmöglich so kurze Angaben über Werke einzelner nicht im historischen Zusammenhange stehender Künstler daher stammen können. Noch weniger kann an Mucian gedacht werden, über dessen Charakter und engbegrenzten Anteil wir später handeln werden.

[4] Auch andere haben § 138 auf P. zurückgeführt. Aber nur wegen der Ausdrücke ‚nobilissimus' und ‚aposcopeuon'.

[5] Daß beide Angaben ein Werk bezeichnen ist höchst wahrscheinlich. Der Knabe mit dem Weihwasserbecken bei Pausanias ist aber ein anderer.

offenbar nicht, daß P. gelegentlich auch einen Überblick über die gesamte Tätigkeit eines Künstlers gab; denn wenn die Werke des Theorus (35, 144) bei P. je nach ihrem Standorte getrennt waren, so müßte sich Pl. bei jedem einzelnen konsequent in Theorus verlesen haben, was nicht möglich. Ebenso können nun des Antiphilos Werke § 138 aus einer Stelle excerpiert sein. Indeß der Umstand, daß bei diesen Werken meist der Standort nicht genannt wird, wird dem Pl. allein zur Last fallen. Denn P. hat ihn, dem Titel seines Werkes und der Ausführlichkeit der Behandlung gemäß, jedenfalls immer angegeben. Aber von Pl. anzunehmen, er habe immer, wo er in seiner Quelle den Ort genannt fand, ihn auch in seinem Excerpte beigesetzt, wäre eine sehr falsche Voraussetzung. Gerade bei Werken, die sich nicht in Rom befanden, scheint er meist den Ort weggelassen zu haben, teils aus Streben nach Kürze, teils im Bewußtsein, daß durch römischen Kunstraub seit P.' Zeiten doch gar manche Werke ihren damaligen Standort im Auslande nicht mehr einnahmen. So läßt er den Ort weg bei den Werken des Lycius, Antiphilus und Theorus mit Ausnahme der zwei in Rom befindlichen,[6] die übrigens zeigen, was bei dem Aufenthalte des P. in Rom natürlich ist, daß derselbe auch die Werke in Rom berücksichtigte.

Wir gehen nun weiter und versuchen, nachdem wir einen sichern Halt gewonnen, noch mehrere Stellen auf P. zurückzuführen. So die Aufzählung der Werke des Pythagoras 34, 59. Hier vereinen sich nämlich wieder die beiden Kennzeichen: ein Mißverständnis aus dem Griechischen und jener Charakter der Werkebeschreibungen. Die teilweise offenbar verderbte Stelle habe ich — namentlich durch eine kleine Umstellung — so herzustellen gesucht (die nähere Begründung s. Fleckeis. Jahrb. 1876, S. 508): ‚fecit et stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur et Libyn mala ferentem nudum et puerum tenentem flagellum eodem loco, Syracusis autem claudicantem'. Die griechische Quelle läßt schon die ganz griechische Form stadiodr. Ast. vermuten. Ich nehme nun ein Flüchtigkeitsversehen des Pl. an, der das ihm vorliegende griechische παῖς statt mit ‚filius' durch ‚puer' übersetzt; denn offenbar war von der in Olympia befindlichen Statue des Sohnes des Libys, der auf einem Wagen stand, die Rede, wie bei Paus. 6, 18, 1 (vgl. 6, 13, 7), daher ‚tenentem flagellum' statt des unsinnigen ‚tabellam'. Auch ein anderes Mißverständnis erklärt sich bei einer griechischen Quelle eher; Pl. meint nämlich offenbar in den Worten ‚eodem vicit et Leon- 44

[6] Das delubrum Concordiae ist kein Hindernis für P., denn 1) kann auch z. B. der von Opimius 121 v. Chr. erbaute Tempel gemeint sein und 2) kann man annehmen, daß auch der große Concordientempel schon vor der Restauration unter Tiberius mit Kunstwerken geschmückt war, indem er in republikanischer Zeit öfter zu Senatsversammlungen diente. In Reihenfolge und Bezeichnung des Lokals stimmt eine andere ebenfalls wahrscheinlich Pasitelische Stelle mit § 144 merkwürdig überein, nämlich 35, 66 Romae Helena est in Philippi porticibus et in Concordiae delubro Marsyas religatus (144: Romae in Phil. port. et . . . in Conc. delubro).

tiscum', die sich an den Sieg über Myron anschließen, Leontisk sei auch ein Künstler gewesen, während die Quelle doch von einer Statue redete, deren Trefflichkeit der Meister noch überboten. Der Charakter dieser Werkeangaben endlich ist ganz der ‚künstlerische'.[7] Ein weiteres Zeichen für P. ist der ‚claudicans', der an den ‚erumpens' des Theorus erinnert; auch hier gab P. offenbar nicht zuerst den Namen, sondern nur die Schilderung des Motivs, die der hastige Pl. hier allein excerpierte, nebst einem Epigramme, auf das letzterer wohl besonders achtete. Es scheint aus dieser Stelle hervorzugehen, daß P. auch Epigramme anführte, die allerdings am geeignetsten waren, den Ruhm, die ‚nobilitas' eines Werkes zu zeigen. Noch mehr trägt aber die Beschreibung des Apoll, wo Pl. wieder wie beim Orest des Theorus den bloßen Infinitiv gebraucht zur Hervorhebung der Handlung als solcher (Apollinem serpentemque eius sagittis configi) den bisher als Pasitelisch erkannten Charakter.

So dürfen wir nun auch des Euphranor ‚nobilis tabula Ephesi' (35, 129), wenn auch das eine Kennzeichen, ein Mißverständnis aus dem Griechischen, fehlt, dem P. zuschreiben. ‚Ulixes simulata insania bovem cum equo iungens et palliati cogitantes, dux gladium condens'[8] — offenbar ein möglichst gedrängter
45 Auszug aus ausführlicher Beschreibung. Ohne Zweifel zwar nannte P. auch die Erklärung der ‚palliati' und des ‚dux'; aber indem Pl. nur Motiv und künstlerische Erscheinung herausgreift, so muß dies bei P. eben zuerst behandelt und besonders betont gewesen sein. Darauf wohl erst ließ P. die Erklärung des Mythus und die Namen der Personen folgen (denn nur der an seinem Typus sofort erkennbare Odysseus ist gleich genannt). Demnach hatte P. eine Methode der Interpretation, die auch heutzutage oft mehr Nachahmung verdiente, die aber im Altertume keineswegs allein stand. Vielmehr erinnert diese Manier auffallend an das von den Philostraten häufig angewendete Verfahren, indem ja auch diese in ihren Gemäldebeschreibungen oft zuerst nur die Motive im allgemeinen und dann erst die Namen und den Mythus geben (vgl. z. B. jun. 4, 11; sen. I, 19; 29; 30 u. a.; vgl. Brunn, Erste Verteid. S. 240). Wir dürfen daraus entnehmen,

---

[7] Zu bemerken ist noch, wie im wesentlichen Inhalt Pasiteles mit Pausanias übereinstimmt, sich aber von diesem durch genauere Angabe der künstlerischen Erscheinung und der Motive wohl unterscheidet; denn die willkürlich herausgegriffenen Andeutungen bei Pl. (mala ferentem nudum, tenentem flagellum) deuten wieder auf ausführliche Beschreibung.

[8] Lucian in der Beschreibung desselben Bildes (de domo 30) bietet eine interessante Differenz; hier ist nämlich Palamedes als πρόκωπον ἔχων τὸ ξίφος gemalt, also mit der Hand am Schwerte. Lucian meint nun, er wolle es ziehen; doch da, wie eben aus Lucian am Schlusse hervorgeht, Odysseus in dem Momente dargestellt war, wo er stutzt und abläßt von seiner Verstellung, so konnte Pasiteles leicht glauben, Palamedes stecke sein Schwert wieder ein (dux gladium condens). Selten ist es uns vergönnt, zwei gleichberechtigte Interpretationen zweier gleich selbständigen Kunsterklärer des Altertums so gegenüberstellen zu können.

daß des P. Beschreibungen, namentlich wenn wir bedenken, daß er auch Epigramme einflocht, einen von der trockenen äußerlich-sachlichen Periegetenmanier eines Polemo (vgl. z. B. dessen Fr. 60 bei Müller, Frg. hist.) oder Pausanias sehr verschiedenen, ja etwas rhetorisch gefärbten Charakter hatten.

Vielleicht ist eines der vollständigsten Beispiele der Pasitelischen Behandlung die sterbende Mutter des Aristides (35, 98), wo uns zunächst wieder die genaue Beschreibung der Motive auf ihn weist; hierauf folgt aber noch ein Epigramm, das uns Pl. mit dem üblichen ‚intelligitur' eingeleitet excerpiert, um schließlich noch eine Notiz über die Geschichte des Bildes, das Alexander Magnus transtulerat[9] Pellam. Beides, Beschreibung und Epigramm findet sich auch noch 35, 96 vereint, eine Stelle, die wegen eines Mißverständnisses aus dem Griechischen mit erhöhter Sicherheit dem P. zugeschrieben werden darf; jenes liegt nach der bekannten treffenden Vermutung Diltheys in ‚sacrificantium virginum', das Epigramm aber in ‚quibus vicisse Homeri versus videtur'. Dieses Werk war offenbar schon bei P. eng mit einem — ebenfalls künstlerisch beschriebenen — Antigonosporträt verbunden, indem nach Pl. die peritiores artis — also wohl die Quelle P. — beide Bilder allen anderen des Apelles vorziehen.

In der Regel jedoch kürzt Pl. diese vollständige Behandlung eines Werks, indem er oft nur die Beschreibung, manchmal auch nur den Inhalt des Epigrammes gibt; letzteres bei den beiden pueri des Parrhasios (35, 70), wo wir nur von dem Eindrucke des Bildes auf den Beschauer, nichts von der Beschreibung erfahren. Die Beobachtung und Zusammenstellung aller auf Epigramme weisenden Stellen ist längst geschehen (s. Jahn, Sächs. Ber. 1850, S. 119 f.). Doch müssen keineswegs alle aus P. genommen sein, da, wie wir schon früher sahen, Pl. selbst aus der Anthologie sich Kunstwerke notierte. Letzteres mag z. B. auch 34, 77 der Fall sein, wo unter den Werken des Euphranor zuerst Paris genannt wird nach einem Epigramm; dann von ‚huius est — Concordiae' Angaben, die wegen des Bonus Eventus auf römische Quelle weisen; § 78 von ‚fecit et' . . an Werke aus P. Hiernach ist wahrscheinlich, daß jenes vereinzelt vorangeschickte Epigramm ein besonderes Excerpt des Pl. aus anderer Quelle, aus der Anthologie ist. § 78 aber scheint deshalb Pasitelisch, weil die ‚mulier admirans' offenbar eine ungeschickte Übersetzung aus dem Griechischen ist — vielleicht nach *ἀποβλέπειν*, das für den Typus einer voll Verehrung aufschauenden Priesterin sehr geeignet war, und leicht mit admirari übersetzt werden konnte. Daß wir nämlich das Porträt einer Priesterin und nicht ein Genrebild zu erkennen

46

[9] Und sich nachher (nach der Eroberung Makedoniens) vielleicht in Rom befand? Denn das Plusquamperfekt ist jedenfalls auffällig und wird am besten durch ein hinzugedachtes ‚bevor es nach Rom kam' zu erklären sein (vgl. 35, 108 ‚posuerat' — nämlich bevor das Kapitol abbrannte). Vielleicht beschrieb P. das Werk unter den in Rom befindlichen und gebrauchte deshalb jenes tempus; Pl. aber vergißt dann den Standort Rom hinzuzusetzen.

haben, glaube ich in meiner Abhandlung über das antike Genre[10] sicher erwiesen zu haben. Auch in 34, 70 scheint viel eher eigene Epigrammenlektüre des Pl. angenommen werden zu dürfen. Denn daß die flens matrona und die meretrix gaudens auch Porträts waren, habe ich ebenfalls in jener Schrift (S. 37 Anm. 43 [oben Bd. I S. 83 Anm. 4]) gezeigt und vermutet, daß die ganze Gegenüberstellung beider Werke lediglich den Epigrammen zu danken sei; dann stammen sie aber nicht aus P., sondern direkt aus der Anthologie, wozu auch die nachträgliche Sonderstellung der Notiz bei Pl. stimmt. Die Überschriften jener Epigramme nannten natürlich wegen des Kontrastes nur jene allgemeinen Motive, im Texte derselben wurde aber ausgesprochen, daß die eine Phryne zu sein scheine.

Wir kommen so zu einer ganzen Klasse von Stellen bei Pl., die wir nach den bisherigen Resultaten dem P. zuweisen dürfen. Es sind dies die zahlreichen Allgemeinbezeichnungen von Werken, die statt bestimmter Nennung des Gegenstandes meist nur das künstlerische Motiv enthalten und die ich in jener Abhandlung (S. 20 ff. [oben Bd. I S. 69 ff.] nebst den Anm., besonders Anm. 47 [oben Bd. I S. 84 Anm. 2]) ausführlicher besprochen habe. Schon oben sahen wir, daß Pl. aus P. öfters nur das zuerst genannte Hauptmotiv herausgriff und den bestimmten Namen wegließ, wie bei dem claudicans und erumpens, den palliati cogitantes und dem dux gladium condens, ebenso bei den oben erwähnten Porträtmotiven. In dieselbe Reihe gehören nun ferner die catagusa (34, 69), die anapauomene (35, 99), der poppyzon, der noch durch retinens equum erläutert wird, 47 die stephanusa und pseliumene u. a. — zugleich lauter ungewöhnliche griechische Bezeichnungen, die auch dadurch auf die griechische Quelle P. weisen. Doch manche dieser Ausdrücke und besonders einige noch allgemeinere mögen nicht individuelles Eigentum des P. sein, sondern gehen wahrscheinlich auf eine konstante Tradition der alexandrinischen Kunstschriftstellerei zurück. Bei der Vorliebe der griechischen Kunst für Ausbildung bestimmter Typen wäre es in der Tat nur zu verwundern, wenn sich nicht auch in der Kunstliteratur für gewisse Typen bestimmte Ausdrücke festgesetzt hätten; diese könnten durch P. dem Pl. vermittelt worden sein; am meisten weist darauf hin ein Ausdruck wie ‚symplegma' für eine bestimmte Art von Gruppen. Bei mythologischen Gegenständen unterläßt Pl. natürlich viel seltener, den bestimmten Namen dem Motive beizufügen, als bei gewöhnlichen Porträts, deren Namen von geringem oder häufig gar keinem Interesse war; er konnte es tun, da P. auch hier seiner Gewohnheit zufolge immer zuerst das Motiv oder die allgemeine Rubrik, Alter oder Stand angegeben zu haben scheint. Daher denn bei Pl. Angaben wie: sacerdos adorans, tragoedus et puer, senex cum lyra puerum docens, des Aristides berühmter ‚aeger', der phylarchus, navarchus thoracatus, volneratus dificiens, die psaltria, und vor allem

---

[10] Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen. Berlin, C. Habel, 1876 [oben Bd. I S. 60].

die zahlreichen Angaben von Athletenmotiven, die fast lauter ständige Ausdrücke für bestimmte Typen sind (wie doryphorus, diadumenus, apo-perixyomenos u. a.). Da namentlich in späterer Zeit viele Künstler sich vorwiegend mit Porträtbildnerei beschäftigten, deren Werke in einer Übersicht einzeln aufzuführen zu mühsam gewesen wäre, so faßte man letztere gern unter Rubriken zusammen.[11] Dies mögen schon die älteren Autoren wie Xenokrates und Antigonos getan haben, und zwar in den Werken über Toreutik, wozu es paßt, daß jene Rubriken bei Pl. nur von Erzgießern — die freilich auch fast allein das Porträtfach kultivierten — genannt werden. Derart sind nun jene Hauptrubriken der gesamten männlichen Porträtbildnerei als armati und venatores, sacrificantes, philosophi und athletae, die teils nach dem Stand, teils nach dem Motive benannt sind (vgl. über sie meine oben zit. Abh. S. 23 ff. [oben Bd. I S. 71 ff.]). Auch weibliche Porträtstatuen wurden so zusammengefaßt; so bei Pl. die anus (alte Priesterinnen), flentes matronae (die auch auf eine ungenaue Übersetzung aus dem Griechischen weisen; vgl. meine Genre-Abh. Anm. 22 [oben Bd. I S. 74 Anm. 5]), ferner die adorantes sacrificantesque, die feminae nobiles adornantes se (34, 86) — alles bestimmte künstlerische Typen für gewisse Stände und Zwecke (die Begründung a. O. S. 26 f. [oben Bd. I S. 73 ff.]). Daß das Verzeichnis der mit solchen Rubriken beschäftigten Künstler 34, 86 ff. von Pl. selbst zusammengetragen ist, haben wir im ersten Abschnitte gesehen. Daß P. benutzt ist, geht nicht nur aus dem allgemeinen Charakter jener Rubriken, sondern speziell aus folgendem hervor: Niceratus § 88 ist aus anderer Quelle unter den insignes schon § 80 genannt, und wieder tritt an beiden Stellen jener charakteristische Gegensatz der beiden Autoren Varro und P. hervor, den wir schon mehrmals beobachtet: § 80 die ganz trockene Erwähnung eines der Werke des Künstlers; § 88 die künstlerische Beschreibung der Gruppe des Alkibiades mit seiner Mutter: Alcibiaden lampadumque accensu matrem eius Demaraten sacrificantem (eine Form, die wieder an 34, 59 Apollinem serpentemque eius . . . erinnert). Demnach hat Pl. auch das ‚omnia quae ceteri adgressus' aus P. genommen, der also auch einige jener Rubriken von diesem Künstler genannt haben wird. Ebenso stammen Eubulus wegen der mulier admirans (s. oben) und Eubulides wegen der bloßen Motivangabe ‚digitis computans' aus P. 48

So hat P. also auch weniger bedeutende Künstler besprochen und ihren allgemeinen Wirkungskreis mitunter kurz durch eine jener Rubriken bezeichnet. Wenn man 35, 147 mit Recht vermutet, daß die ‚puella' zu Eleusis eine mißverstandene Übersetzung aus dem griechischen *Κόρη* ist, so wäre dies ein weiteres Zeugnis, daß bei P. auch über geringere Künstler sich genaue Angaben (Irene Cratini pictoris filia et discipula) fanden. Demnach könnte auch von den zahlreichen unbedeutenderen Malern, die 35, 146 aufgezählt werden, ein Teil aus

[11] Daß bestimmte Namen für Porträttypen existierten, zeigt deutlich Pl. 34, 18, wo wir den Namen ‚Achilleae' für den Typus der ‚nudi tenentes hastam' kennen lernen.

einzelnen Anführungen des P. zusammengesucht sein. Da die Notiz über die Malerin Olympias 35, 148 zeigt, wie sehr Pl. nach Vollständigkeit strebt und wie er mitunter auch bloße Namen sich notiert, so ist es leicht begreiflich, wie er jene Anzahl beibringen konnte.

Auch im 36. Buch mus P. dem Index zufolge benutzt sein; doch entspricht nur weniges dem bisher festgestellten Charakter desselben und weder in Mißverständnissen aus dem Griechischen, noch in Doppelnennungen von Künstlern oder Werken haben wir einen bestimmten Anhalt. Man kann ihm daher nur vermutungsweise einiges zuweisen, wie das Symplegma des Kephisodot § 24, und vielleicht auch einiges von § 26; besonders die Venus des Skopas, deren Erhebung über die Praxitelische nicht recht zu dem unbedingten aus anderer Quelle genommenen Lobe der letzteren in § 20 stimmen will und zu dem strengeren P. vielleicht passen würde. Ebenso weisen noch manche Stellen in den anderen Büchern auf die Art des P. hin; so 35, 94 der Hercules aversus, dessen Verkürzung bewundert wird; der Ausdruck ‚arbitrantur‘ weist auf eine auf stilistische Gründe gestützte Annahme der Künstler, also wohl des P.; das 49 templum Dianae kann das 179 v. Chr. beim circus Flaminius geweihte sein; ib. § 99 Liber und Ariadne[12] und der tragoedus mit dem Knaben, dessen Restauration beklagt wird (der Praetor Iunius scheint nicht sicher bestimmbar), ferner der ausführlicher beschriebene senex in aede Fidei in Capitolio. Da das Capitol erst vor kurzem wieder abgebrannt war, so sagt Pl. von dem aus P. genommenen

[12] Dies hat Detlefsen gegen das korrupte Artamenen des Bamb. aus den jüngern Handschriften aufgenommen. Bestätigt, ja gefordert wird dies durch eine Beobachtung über die Aufzählungsweise des Pl. Die Reihenfolge der mit ‚et‘ verbundenen Werke wird nach ‚amorem‘ unterbrochen und asyndetisch mit ‚item‘ weitergefahren; wie nun ‚et‘ bei ‚tragoedum et puerum‘ in der asyndetischen Folge der Werke zwei Figuren desselben Bildes verbindet (nach einem von Pl. festgehaltenen Brauche), so muß dies mit dem et zwischen ‚Liberum‘ und ‚artamenen‘ auch der Fall sein: so wird man sich gegen ‚Ariadnen‘ nicht länger sträuben können. Endlich wäre es zwar möglich, aber wenig wahrscheinlich, daß in demselben Cerestempel zu Rom, in den Mummius nach Korinths Zerstörung den bekannten Dionysos des Aristides weihte, neben diesem noch ein sonst unbekanntes Bild desselben großen Künstlers sich befunden habe, dagegen sehr wahrscheinlich, daß Polybius bei Strabo (8 p. 381) und ebenso die historische Quelle, der Pl. 35, 24 zu folgen scheint, eben nur die Hauptfigur des Bildes, den Dionysos, nennen, während der genauere Kunstautor, der Pl. § 99 vorliegt (P.), auch Ariadne zufügte. Nun darf auch ‚propter fratris amorem‘ nicht versetzt werden; ist vielleicht zur Erklärung eine Ellipse anzunehmen wie: eine deshalb im Typus des Liegens (anapauomene) dargestellte Figur, weil sie aus Liebe zu ihrem Bruder krank liegt? Dies wäre freilich ein spezifisch hellenistisches Thema (vgl. Helbig, Unters. S. 245 f.). Die unmittelbar vorangenannte Leontion hat Brunn gewiß richtig dem jüngern Aristides zugeschrieben (Meyers Künstlerlexikon II, S. 253) — sollte die eng damit verbundene anapauomene, die vom folgenden durch ein neu anhebendes ‚item‘ getrennt ist, mit der Leontion aus Versehen des Pl. unter die Werke des ältern Aristides geraten sein, was sehr leicht möglich war, da er meist das bei P. nach Lokalen getrennte unter eine Rubrik zusammentrug?

raptus Proserpinae 35, 108 in Capitolio fuit, ebenso von der Victoria quadrigam in sublime rapiens. In § 129 weist, außer dem oben betrachteten Bilde des Odysseus, das wieder bloß dem allgemeinen Gegenstande, nicht dem Namen nach angeführte ‚equestre proelium‘ auf P.; Pl. nennt hier den Standort nicht, setzt aber doch die drei in der Halle im Kerameikos vereinten Bilder, das equ. proel., die zwölf Götter und Theseus nebeneinander, ein deutlicher Beweis, daß in seiner Quelle der Standort genannt war.

Bisher haben wir nur Angaben über Werke der Künstler auf P. zurückgeführt; es sind jedoch Anzeichen vorhanden, daß er mitunter auch Urteile über den gesamten Charakter der Künstler gegeben habe. Wieder ist es die Doppelangabe über einen Künstler, die uns dem P. auf die Spur führt. Nikophanes nämlich wird sowohl 35, 111 als § 137 beurteilt. Daß die beiden Urteile sich sehr wohl mit dem Ckarakter eines Künstlers vereinen lassen, wird nach Brunn (Künstlergesch. II, S. 155) niemand bezweifeln; derselbe bemerkt auch schon, daß 137 von einem Laien, 111 von einem Künstler herrühren müsse. Für 137 kämen also Cornelius und Varro in Betracht; davon muß aber ersterer ausgeschlossen werden, da sowohl das offenbar ganz selbständige subjektive Urteil — nicht über Privatcharakter, Ruhm u. dgl., sondern über Kolorit —, als auch die genaue Angabe der Werke und ihres Stils der bekannten Art des Cornelius widerspricht. So bliebe hierfür nur Varro; dann kann 111 dem Pl. entweder durch Cornelius aus seinem Kunstautor vermittelt sein, oder er hat es direkt aus P. genommen. Gegen letzteren spricht nur, daß das Urteil sich nicht an ein Werk anschließt, dies kann aber Pl., der hier nur kurze Nachträge gibt, sehr leicht weggelassen haben. Im übrigen paßt alles besser zu P. Das Urteil ist ein feines und scharfes und zugleich historisch vergleichendes; wahrscheinlich hatte Nikophanes etwas gelehrt und archaistisch zierliches, das gerade P. gefallen konnte, das aber, wie auch er bemerken mußte, ins Kleinliche gerät und weit von der freien Großheit eines Zeuxis und Apelles absteht; gibt es doch sehr verschiedene Arten venustas, und die des Apelles war jedenfalls eine andere als die des Nikophanes.[13] War dies aber wirklich ein subjektives Urteil des P., so muß es eben dieses Urteil gewesen sein, auf das Varro in § 137 anspielt (unter dem verallgemeinernden Ausdruck ‚artifices‘ und ‚sunt qui‘ könnte P. sehr wohl verstanden sein; auch wäre es nur natürlich, daß P. von Varro seinem Bewunderer in einer der späteren Schriften benutzt würde). Varro kann nur eine dem Laien unverständliche diligentia und dazu hartes Kolorit finden (näheres s. bei Varro). 50

[13] Wustmann (Rh. Mus. 1868, S. 476) folgt dem Bamb. der ‚ei‘ nach ‚cothurnus‘ wegläßt, und hält den Satz für eine Randbemerkung, die sich auf Apelles und Zeuxis beziehe. Warum steht sie aber so weit entfernt von Apelles? Mit Recht hat Detlefsen ‚ei‘ der übrigen Handschriften beibehalten. Ursprünglich wollte Pl. wohl schreiben ‚cothurnus ei et gravitas artis Zeuxidis et Apellis deest‘, aber wegen der gehäuften Genetive besinnt er sich im Schreiben anders. Bei Nikophanes ist also gar keine gravitas, auch nicht in geringem Grade zu verstehen.

Sicherer können wir, von einem Versehen aus dem Griechischen ausgehend, die Beurteilung des Euthykrates und Tisikrates (34, 66. 67) dem P. zuweisen. Alle maßgebenden Handschriften nennen den § 66 zuerst aufgeführten Schüler Lysipps Laippus und ebenso heißt er im chronologischen Index § 51; durch Pausanias zweimalige Erwähnung ist aber sicher, daß er Daippos hieß und ebenso, durch die alphabetische Reihenfolge unzweifelhaft, wird sein Name bei Pl. 34, 87 geschrieben. Entweder hat nun Pl., wie so oft, sich in der Flüchtigkeit bei P. — seinem einzigen griechischen Kunstautor — verlesen und Δ für Λ angesehen
51 (auf das gleiche käme es heraus, wenn schon seine griechische Handschrift den Fehler gemacht hatte) oder dieser Fehler befand sich schon in einer von Varro benutzten griechischen Handschrift und verbreitete sich durch Varro zu Pl., der dann die richtige Form § 87 aus P. genommen hätte. Doch Varro mußten gewiß mehrere Erwähnungen des Künstlers vorliegen und er ließ sich schwerlich durch eine einzige korrupte Stelle leiten. Daher wird Pl. den P. direkt benutzt haben, der an der betreffenden Stelle die Schüler Lysipps aufzählte; als solchen setzt er ihn dann aus demselben Excerpt in dieselbe Gesellschaft § 51 bei Zusammensetzung des chronologischen Index. Das andere Excerpt § 87 mit der richtigen Namensform stammt dann entweder aus Varro oder, was auch sehr möglich, aus P., aber aus anderm Zusammenhange, an irgend ein Lokal, nicht an die Schule Lysipps angeknüpft.

Denn mit Laipp in § 66 gehört nun dem P. der ganze aufs engste zusammenhängende Abschnitt über Lysipps Nachfolger, also auch das Urteil über Euthykrates. An diesem wird leise getadelt (‚quamquam‘), daß er etwas zu ernst und streng im Vergleich zu des Vaters elegantia sei. Dies würde sehr gut zu jenem Urteil des Nikophanes passen, an dem, wie ich vermutete, P. gerade die venustas und zierliche Eleganz gelobt hatte. In engstem Zusammenhange steht aber Tisikrates, der nun ‚Lysippi sectae propior‘ genannt wird. Gewöhnlich führt man auch diese beiden Urteile auf Xenokrates und Antigonos zurück, ohne zu beachten, daß sie mit dem vorhergehenden, mit Lysipp abschließenden Zyklus, der indirekt jedenfalls auf jene Künstler zurückgeht, in gar keinem Zusammenhange stehen, ja überhaupt ganz anderer Art sind. Denn dort stehen die Urteile in gar keiner Beziehung zu der Aufzählung der Werke, hier aber sind die Werke, die, wie bei P. zu erwarten, hier den Hauptgesichtspunkt bilden, in engsten Zusammenhang mit den Urteilen gebracht, und letztere selbst beziehen sich nicht etwa wie jene auf Fortschritte in Symmetrie und Detailbehandlung, sondern vor allem auf das Verhältnis zum Lehrer und dann auf die gesamte künstlerische Anschauungsweise. Ja einen Widerspruch der beiden Urteilsgruppen könnte man darin sehen, daß von ‚elegantia‘ im allgemeinen bei Lysippos gar nicht die Rede war, was doch, wenn das Euthykratesurteil eine Fortsetzung von jenem wäre, vorausgesetzt werden müßte. Jenes engen Zusammenhangs wegen stammt also auch die Angabe der Werke aus P. Das am Ende § 66 genannte Pferd

und die Jagdhunde gehörten, wie man mit Recht vermutet hat, zu der Jagd des Alexander; sie weisen auf eine ausführliche Beschreibung, wie wir sie bei P. erwarten, und aus der dann Pl. diese wohl besonders hervorgehobenen Einzelheiten herausgreift.[14] Schließlich können wir aus diesem Abschnitte entnehmen, 52 daß P. wahrscheinlich auch gelegentlich eine Übersicht über eine ganze Schule gegeben hat, wie wir auch einzelne Künstler vollständiger bei ihm behandelt fanden; weshalb sein Werk, wie wir schon zu Anfang vermuteten, nicht zu den einseitig periegetischen gezählt werden darf, von welchen es sich ja auch durch die Art der Beschreibungen so scharf unterschied.

Wir haben in Pasiteles diejenige Hauptquelle erkannt, aus der Pl., abgesehen von wenigen Urteilen, die zu Anfang charakterisierte Gattung der ‚künstlerischen' Werkebeschreibungen entnahm. Es ist nun noch eine große Reihe von Angaben übrig und als dritter Hauptautor nur noch Varro. Doch bevor wir zu diesem übergehen, betrachten wir eine Nebenquelle, den

MUCIANUS

Bekanntlich benutzte Pl. für zahlreiche Angaben über den Osten, namentlich Kleinasien ein Werk seines Zeitgenossen C. Licinius Mucianus (s. über ihn die Dissertation von Leop. Brunn, Lips. 1870). Was unsere Kunstbücher anlangt, so wird er als Quelle zitiert im Verzeichnis zu Buch 33, 35 und 36; daß er aber auch im 34. benutzt ist und sein Name wohl nur durch Pl. Nachlässigkeit im Index ausfiel (vgl. L. Brunn S. 44), beweist sein Zitat im Texte, das wir als sichern Ausgangspunkt zuerst betrachten. Es ist die Schätzung der Gesamtzahl der in Rhodos befindlichen Kunstwerke, die Pl. 34, 36 aus M. zitiert, der also auch von den Kunstwerken der von ihm beschriebenen Orte sprach. Eine andere Stelle des M. über dasselbe Rhodos, den Athenatempel in Lindos, zitiert Pl. 19, 12, wie häufig bei M., besonders hervorhebend, daß die Nachricht ganz neu sei (nuperrime prod.) und auf der Autopsie des Autors beruhe; sie handelt von einer Antiquität und scheint nicht mehr als ein Periegetenmärchen. Danach hat schon Brieger (S. 60) mit Recht die folgenden Nachrichten über Kunstwerke in Rhodos auf M. zurückgeführt: 33, 81 über eine sehr zweifelhafte Merkwürdigkeit, ein Gefäß, das Helena geweiht haben sollte; namentlich aber ib. 155 über die Werke der berühmtesten Caelatoren in Rhodos (vgl. unsern ersten Abschnitt); auch hier wird durch ‚hodie' auf die Neuheit der Nachricht hingewiesen; der Standort wird jedesmal genau angegeben, aber sonst nur der Gegenstand, der

---

[14] Die Stellung von ‚equum cum fiscinis, canes ven.' am Ende kann daher rühren, daß Pl., was wohl öfter geschah, sein eignes kurzes Excerpt bei der Ausarbeitung mißverstand und glaubte, es seien jenes besondere Werke, die dem unbedeutenden Gegenstande nach ans Ende zu stellen seien.

Name der Werke. Ferner 34, 41. 42 der Koloß zu Rhodos; auch dies unzweifelhaft die Beschreibung eines Augenzeugen, der besonders das Merkwürdige, 53 Wunderbare hervorhebt (‚miraculo est') und der zwar über die Entstehung und den Preis des Werkes berichtet, von dem Motive der Darstellung aber keine Andeutung gibt; am Schlusse folgt noch eine Übersicht und Zählung der übrigen Kolosse der Stadt, ganz in der Art der durch Zitat gesicherten Stelle 34, 36. Denselben rein periegetischen Charakter trägt 35, 69 das Bild des Parrhasios in Rhodos, von dem uns auch nur die Namen des Gegenstandes genannt werden, dafür aber das Wunderbare (‚miraculum') hervorgehoben wird, daß das Bild dreimal ohne zu Grunde zu gehen vom Blitze getroffen wurde.[1]

Diesen so übereinstimmenden und deutlichen Charakter finden wir nun aber ebenso unzweideutig in einigen anderen Stellen, die von Werken in Kleinasien handeln, wieder, so daß auch diese dem M. zuzuweisen sind. Daß M. in Mysien war, zeigt 36, 131 und L. Brunn (S. 42) führt eine von Pergamum handelnde Stelle (10, 50) auf ihn zurück. Ohne Zweifel gehört ihm auch 35, 60 das Bild des Apollodor ‚Aiax fulmine incensus, quae Pergami spectatur hodie'; schon dies ‚hodie' weist sicher auf M. Aber haben wir hier nicht das Excerpt einer künstlerischen Beschreibung? Nein, ‚fulmine incensus', das mit seiner seltsamen Kürze mit Recht Anstoß erregte, und das man auf Aiax' Schiff hat beziehen wollen (s. Brunn in Fleckeis. Jahrb. 1871, S. 97), hatte ursprünglich eine ganz andere Bedeutung: das Gemälde selbst war durch den Blitz angezündet, aber offenbar nicht vernichtet worden — also ganz derselbe Fall, den M. am Bilde des Parrhasios (35, 69) so bewunderte. Pl. freilich wird in seiner Kürze zweideutig, oder er mißverstand in der Tat sein eigenes kurzes Exzerpt beim Ausarbeiten. Alle die Folgerungen freilich, die man aus dieser Stelle für die Behandlung des landschaftlichen Hintergrunds bei Apollodor hat ziehen wollen (s. Wörmann, Landschaft S. 164) fallen nun natürlich weg. Im 35. Buch hat ferner L. Brunn (S. 45) § 92 von ‚pinxit et Alex.' dem M. zugewiesen, wo ein Werk im Ephesischen Artemistempel, den M. genau beschrieben hat, genannt wird; für § 93 ‚pinxit et megab.' ist aber kein genügender Grund vorhanden; eher ließe sich im folgenden ‚mirantur eius Habronem Sami, Menandrum regem Cariae Rhodi' auf ihn zurückführen.

54 Mehr und Sichereres finden wir im 36. Buch; so gleich § 20 die Knidische Venus des Praxiteles, von der uns zunächst die Geschichte der Erwerbung und des versuchten Kaufes durch Nikomedes erzählt wird; von ihrem Motive erfahren

[1] Sehr möglich wäre es, daß dies Bild aus Mucian, das Pl. überdies nur nachträglich aus seinen Excerpten zufügte (s. L. Brunn S. 45), identisch ist mit dem § 72 in engster Verbindung mit den aus Cornelius genommenen Anekdoten genannten Hercules qui est Lindi; leicht konnte sich Pl. dort das Bild einfach auf der Insel Rhodos, von der Mucians Abschnitt handelte, befindlich notieren. Andererseits war für jene Anekdote nur die Hauptfigur Herakles wichtig, weshalb auch nur sie genannt ward.

wir gar nichts, aber ihre äußere Aufstellung wird beschrieben ganz wie von einem Augenzeugen; dazu endlich die Anekdote von dem in die Statue Verliebten. Der folgende Satz ‚sunt in Cnido et alia signa marmorea inlustrium artificum‘ . . worauf kurz die Namen dreier Werke angeführt werden, zeigt, daß die Quelle des Pl. die Hauptsehenswürdigkeiten des Ortes Knidos kurz überblickte. Daß aber gerade M. solche Übersichten über die Kunstwerke einer Stadt lieferte, sahen wir schon oben aus 34, 36 und namentlich 42, wo auch die Wendung ‚sunt alii C numero in eadem urbe colossi‘ jenem ‚sunt in Cnido et alia s. m.‘ sehr ähnlich ist, so daß sich alles zur Annahme M.s vereinigt. Ganz diesen Charakter des M. trägt nun auch die Beschreibung des Mausoleums §§ 30, 31; diese selbst ist ganz äußerlich — schätzbare periegetische Angaben über das Weltwunder, namentlich Messungen (öfters werden von M. geographische Messungen zitiert). Dazu wird die Entstehungsgeschichte wieder besonders betont; endlich läßt die charakteristische Wendung ‚hodieque certant manus‘ keinen Zweifel übrig, daß M. hier vorlag. Jahn dagegen meinte (Sächs. Ber. 1850, S. 126), Pl. habe direkt aus einer griechischen Quelle geschöpft wegen der mißverstandenen Wendung ‚pteron vocavere circumitum‘. Sie beweist aber gerade das Gegenteil. Denn lag dem Pl. ein griechischer Text vor, so verstand er entweder das Wort *πτερόν* — dann übersetzte er es einfach und drückte sich nicht so ungeschickt aus; oder Pl. verstand es nicht, dann konnte er auch die Bedeutung circumitus nicht angeben. Es ist also zwischen Pl. und dem Griechen ein lateinischer Vermittler anzunehmen; das ist M., der wohl im Zusammenhange etwa ‚circumitus quem vocant pteron‘ sagte; Pl. scheint dann den Ausdruck pteron nicht recht verstanden und deshalb jene Notiz getrennt außer Zusammenhang hinzugefügt zu haben, als ob diese Bezeichnung pteron etwas ganz besonderes wäre. Da Timotheos beim Mausoleum erwähnt ist, so flickt Pl. hier eine Notiz über eines seiner Werke in Rom ein; dann aber geht er weiter und nennt zwei Werke in Ephesus und dann — denn auch die Chariten des Sokrates sind, wie wir gleich sehen werden, nachträglich eingeschoben — eines in Smyrna. Bis zu Skopas hat Pl. eine historische Reihenfolge versucht; hier ist der verbindende Faden aber ein rein lokaler, wie schon von § 27 an. Deutlich ist die geographische Ordnung erkennbar, denn es folgen sich Halikarnass, Ephesus, Smyrna regelmäßig von Süden nach Norden aufsteigend. Es müssen also alle drei Lokale aus der einen Quelle M. stammen, der Kleinasien behandelte und dessen geographische Ordnung sich hier auch in den Excerpten des Pl. erhalten hat. Ganz in der periegetischen Art des M. ist die Angabe über die Hekate im Ephesischen Artemistempel, bei deren Betrachtung man von den Tempelhütern aufgefordert wurde, die Augen zu schonen — also wieder die Äußerung eines Augenzeugen. Auch L. Brunn (S. 43) hat diese Stelle dem M. zugeteilt, weil dieser sicher gerade jenen Tempel beschrieben hat. 55

Endlich ist noch speziell für die anus ebria in Smyrna ein Anzeichen vor-

handen, daß sie wenigstens aus lateinischer Quelle stammt; daß es M. ist, lehrt dann jener geographische Zusammenhang. Schon A. Schöne hat nämlich richtig bemerkt, daß die Art des Plinianischen Versehens (Myronis statt Maronis) auf eine lateinische Quelle deute, wo es etwa hieß ‚Maronis est anus' . . was Pl. allzuleicht in Myronis verlesen konnte; dabei freut er sich, durch die Verweisung auf den Erzgießer ‚illius qui in aere laudatur' seine eigene Gelehrsamkeit zeigen zu können. Es war ein Mißverständnis, wenn man meinte, Pl. Irrtum sei direkt aus einem Epigramme geflossen. Die von A. Schöne beigezogenen Epigramme lehren ja nur, daß Maronis der typische Beiname starker Trinkerinnen war, der auch der Statue einer solchen in Smyrna zukommen und daher auch in der Beschreibung dieser von M. angewendet werden konnte. Noch ist etwas über die dazwischengeschobenen Chariten des Sokrates zu bemerken. Das rätselhafte ‚nam Myronis' erkläre ich mir daraus, daß jener Nachtrag, als er in den Text geriet, ein Sätzchen verdrängte etwa in der Art: ‚sunt in Asia et alia nobilia opera, nam . . est Smyrnae in primis incluta.'[2] Die andere kurze Erwähnung des Sokrates 35, 137 (denn daß kein Bild des Nikophanes gemeint ist, zeigt die Fassung des Gegensatzes), steht in offenbarem Bezuge zu dieser hier und scheint gleichzeitig aus derselben Quelle nachgetragen zu sein. Diese muß eine kritisch genaue gewesen sein; denn während sowohl Duris (bei Diog. L.) und Pausanias als die Scholiasten und Suidas jene Chariten ruhig dem Philosophen Sokrates zuschreiben (s. Arch. Ztg. 1869, S. 57), zeigt die Wendung ‚alius ille quam pictor' daß Pl. Quelle an den bekannten Philosophen jedenfalls nicht denkt, sondern an einen unbekannten Dritten. Da ferner nirgends eine Spur vorhanden ist, daß sonst irgendwo der Verfertiger der Chariten mit einem Maler identifiziert worden sei, so war dies offenbar ein ganz gelehrter Streit der Fachmänner. Am besten würde daher unter Pl. Quellen Pasiteles passen. Aus dieser kritischen Behandlung des Künstlernamens Sokrates fügte nun Pl. die marmornen Chariten im 56 36. Buch an den Rand, wie gewöhnlich an das Ende eines Abschnittes und zwar natürlich des von griechischen Werken handelnden, denn § 33 beginnen die Werke in Rom. Da dort aber auch ein Maler Socrates, und zwar ein Enkaust, gelobt war, so scheint es glaubte Pl., diesen noch bei den Malern nachtragen zu müssen; er tat es am Ende des Abschnittes über die Enkausten, wo er aber, weil ja kein Bild von ihm genannt war, nach irgendeinem Anknüpfungspunkte für den bloßen Namen suchen mußte; und diesen fand er nach Durchlesen des letzten Satzes über Nikophanes in dem Gegensatze, den des Sokrates Lob mit jenes Tadel bildet, er schrieb also an den Rand: ‚nam Socrates jure omnibus placet', wo das elliptische ‚nam' ganz wie bei Quint. inst. or. 12, 10, 9 ‚ad veritatem . . accessisse . . affirmant . nam Demetrius . . reprehenditur' einen Gegensatz einleitet.

[2] Jedenfalls erledigen sich durch diese Beobachtungen die Phantasien Wustmanns (Rh. Mus. 1867, S. 22), der die anus ebria einem Sokrates zuschreiben wollte. (Auch Overbeck, SQ. S. 103, 401; Plastik I, S. 186 ist danach zu verbessern.)

Dem Mucian also fällt jene kleine Gruppe rein periegetischer Angaben zu, die wir über Werke in Rhodos und Kleinasien bei Pl. finden. Es bleibt uns jetzt nur noch Varro übrig.

VARRO

Hier sind wir so glücklich, in einer Reihe von Zitaten einen sichern Rückhalt zu besitzen. Da Pl. aber nirgends eine bestimmte Schrift V.'s nennt, aus der er geschöpft, so bleibt uns nichts übrig, als bei der Verschiedenartigkeit der benutzten Stücke dieselben je nach dem Gegenstande in gewisse Gruppen zusammenzustellen, von denen fast jede durch Zitate gesichert wird.

1. Über römische Künstler und Zeitgenossen. Die Hauptstelle 36, 39—41 haben wir in Bezug auf das Zitat schon oben bei Pasiteles (s. S. 40 [oben S. 36]) erörtert; es zeigte sich, daß V. für zwei getrennte Excerpte, die Thespiaden in Rom (über die später) und für Pasiteles zitiert wird. In § 41 wird das Zitat V. sowohl für Arcesilaus als Coponius ausdrücklich wiederholt. Über diese drei Zeitgenossen kann V. im Zusammenhange gehandelt haben und wahrscheinlich nahm Pl. aus derselben Stelle die Angaben 35, 155. 156, indem er das, was bei V. über Pasiteles und Arcesilaus als Plasten bemerkt war, hier unter dieser Rubrik Plastik besonders heraushob — nach seiner Gewohnheit, eine Stelle in mehrere Excerpte zu zerschneiden. Daher nun die völlige Übereinstimmung der Wendung ‚Arcesilaum quoque magnificat V.' (36, 40) und ‚idem (V.) magnificat Arcesilaum' (35, 155). V. scheint diese Künstler mehr im allgemeinen belobt, als ihren Kunstcharakter näher erörtert zu haben; und über Pasiteles Leben berichtet er zwar genauer, nicht aber über seine Werke (‚fecisse opera complura dicitur, quae fecerit nominatim non refertur'). Nur des Arcesilaus Löwin wird, da V. sie selbst besessen, genauer von ihm beschrieben, und am Schlusse noch die technische Äußerlichkeit ‚omnes ex uno lapide' besonders betont. Sonst erfahren wir von den Motiven der Werke nichts, aber auffallend tritt eine besondere Rücksicht auf die dafür bezahlten Preise hervor: es werden sowohl die Summen des Kratermodells für Octavius und der von Lucull bestellten Statue genau angegeben, als auch im allgemeinen gesagt, daß des Arcesilaus Tonmodelle teurer als fertige Werke der anderen waren. Von Pasiteles scheint V. auch als caelator gesprochen zu haben, weshalb ihn Pl. auch unter diesen erwähnt: 33, 156. In letzterem Abschnitt ist noch mehreres aus V. genommen, so Mentor § 154 den ich hier schon erwähne, da V. wie bei Arcesilaus 36, 41 zugleich als Autor und als Besitzer zitiert wird, hier für eine Bronzestatue des Mentor. Aber auch die kritische Notiz über die vier allein echten Becherpaare Mentors,[1] die im Brande des

57

[1] Mit der Verweisung ‚de quo supra diximus' kann dem Sinne nach nur 7, 127 gemeint sein, wo dieselbe Angabe über Mentors Werke als ehemals im Kapitolinischen und Ephesischen Tempel befindlich gemacht wird. Der Leser muß sie aber auf die ganz

Ephesischen und Capitolinischen Tempels — natürlich dem älteren — untergingen, stammt vermutlich aus V., der dadurch den Wert seines Besitzes ins rechte Licht stellte. Dagegen gehörte unter die von V. genannten römischen Künstler wahrscheinlich auch der crustarius Teucer § 157 und auch Pytheas und Zopyrus § 156 weisen auf V. wegen der in römischer Berechnung angegebenen Preise ihrer Werke.[2] Ein sicheres Zitat haben wir wieder 35, 113; in diesem Excerpte — das Pl. hier offenbar nachträglich eingeschoben[3] und nur äußerlich durch den Gegensatz gegen die Kleinmaler verbunden hat — berichtet V. von zweien seiner zeitgenössischen Künstler, von Serapion dem Szenen- und Dionysius dem Porträtmaler; denn daß letzterer auch ein Künstler in Rom ist und nichts mit dem Zeitgenossen Polygnots zu tun hat, ist von Brunn (Künstlergesch. II, S. 305) 58 gezeigt worden; auch an dem griechischen Beinamen Anthropographos durfte man keinen Anstoß nehmen, indem ja z. B. schon Crassus, der Großvater des bei den Parthern umgekommenen, im Kreise der Gebildeten zu Rom den Beinamen agelastus erhalten hatte (Pl. 7, 79). So gut wie ein Zitat ist ferner 35, 147 die Wendung ‚M. Varronis juventa'; V. redet hier von einer Malerin Iaia aus seiner Jugendzeit, von ihrer Technik und ihren Werken; ein Kunsturteil gibt er nicht, wohl aber findet er es wieder sehr bemerkenswert, daß ihre Werke besser bezahlt wurden als die der damals berühmtesten Porträtmaler, des Sopolis und des — schon oben genannten — Dionysius.

In seinen zahlreichen Schriften, namentlich den kulturhistorischen hatte V. Gelegenheit genug, von diesen Künstlern zu sprechen. Außerdem will ich an die drei Bücher de sua vita erinnern; denn Angaben wie ‚Varronis juventa' (35, 147), ‚signum habuisse scribit' (33, 154), ‚se habuisse' (36, 41), ‚sibi cognitum' (35, 155) könnten darauf führen, daß V. im Zusammenhange von Jugendbekannten, von seinem früheren Kunstbesitze — der nach Brieger S. 64 wahrscheinlich zugleich mit seiner Bibliothek geraubt wurde 713 d. St. — u. dgl. gesprochen habe. Aber wenn wir bedenken, wie unendlich mißlich es bei dem Charakter Varronischer Schriftstellerei ist, unbetitelte Fragmente auf bestimmte Schriften zurückzuführen (s. Ritschl, Rh. Mus. N. F. VI, S. 514 Anm.), so werden wir derartige Vermutungen lieber bei Seite lassen.

---

kurz vorhergehende Erwähnung des Mentor beziehen 33, 147, wo Pl., im Widerspruche mit jener Nachricht, von zwei Bechern Mentors im Besitze des Crassus spricht. Pl. hat also § 154 ‚omnino' zu einer ganz andern Zeit geschrieben als § 147, indem er sich letzterer Stelle dort nicht mehr erinnert, wohl aber auf die offenbar gleichzeitig und aus derselben Quelle in 7, 127 eingereihte Notiz Bezug nimmt.

[2] Daß unter ‚Areopagitas et judicium Orestis' — eine Bezeichnung nicht des Motivs, sondern nur des abstrakten Titels — eine einzige Darstellung, die sich auf einem Becherpaare doppelt fand, zu verstehen sei, habe ich in meiner Abhandlung über das Genre (S. 54 Anm. 63 [oben Bd. I S. 96 Anm. 3]) wahrscheinlich gemacht.

[3] Woraus natürlich nicht geschlossen werden kann, daß das folgende nicht auch aus V., aus einem andern Excerpte, stammen könnte.

2. Über den Ursprung der Plastik. V. hat über die älteste italische Plastik gehandelt, wie sein Zitat 35, 154 zeigt; er redet hier über die alten Plasten und Maler Damophilus und Gorgasus und ihre gemeinsame Ausschmückung des Cerestempels in Rom. Auf einen größeren kulturhistorischen Zusammenhang deutet der Satz ‚ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse'. Was Pl. dann § 157 nach Einschiebung anderer Varronischer Exzerpte noch in von V. abhängiger Rede über den alten tönernen Juppiter des Capitols und dessen Künstler als Nachtrag hinzufügt und durch ein ‚praeterea' einleitet, war bei V. wohl in jenem selben Zusammenhange berichtet und nur die Methode des Pl., alles in einzelne Excerpte zu zerschneiden, wird an dieser nachträglichen Stellung Schuld sein. Auf denselben Zusammenhang, wo V. von den ältesten Plasten in Italien sprach, weist nun § 152, wo der Ursprung der Plastik überhaupt und deren Verbreitung nach Italien speziell berichtet wird; auch andere Gründe deuten auf V., obgleich er nicht zitiert wird. Die Tradition von Damarat und seinen Begleitern weist auf einen Römer, Cornelius kann es aber nicht sein, schon weil er den Ecphantus mit Damarat gehen ließ; also bestätigt sich Varro. Die Wendung ‚sunt qui . . . tradant' deutet an, daß V. jener Tradition und namentlich der so falschen Zeitbestimmung des Rhoecus und Theodorus 59 wenig Glauben geschenkt haben wird. An die Erfindung der Plastik schließt nun Pl. passend die Nachricht von ihrer Vervollkommnung durch Butades, der den Rötel zu dem — von den ersten Erfindern benutzten — Ton hinzufügte und den Akroterienschmuck in Flach- und Hochrelief erfand, wovon man dann auch zur Giebelfüllung überging; möglich daß auch dies übrigens gesonderte Excerpt aus V. geschöpft ist.

Gewöhnlich glaubt man freilich, den Satz ‚Butadis inventum' . . . lostrennen und an § 151 anschließen zu müssen. Überhaupt hat dieser Abschnitt, weil der ursprüngliche Zusammenhang allerdings irgendwo etwas verschoben ist, zu zahlreichen Erörterungen Anlaß gegeben; doch ist auch die letzte weitgehende Umstellung, die O. Jahn (Philol. 28, S. 10) vornahm, keine glückliche zu nennen. Vor allem übersah man, daß Pl. hier zwei ganz verschiedene Abschnitte verflicht, einen über den Ursprung der Plastik, den wir soeben betrachteten, und einen über den Ursprung der Porträtkunst. Davon handelt § 151. Nirgends ist gesagt, Butades habe die Plastik erfunden, nur ‚fingere ex argilla similitudines Butades . . primus invenit', ja er wird einfach als ‚figulus' bezeichnet, die Töpferei selbst hatten also andere vor ihm erfunden. An diese Nachricht über das erste Porträt des Butades schließt sich nun trefflich der ganz ohne Zweifel am unrichtigen Orte stehende Satz § 153 ‚idem et de signis effigies exprimere invenit', ...: formte Butades vorhin noch nach bloßem Schattenriß, so tut er es hier ‚et de signis' und erfand also das Gypsformen und damit die notwendige Vorstufe des Erzgusses. Hieran war nun offenbar das Excerpt über Lysistratos geknüpft § 153 ‚hominis autem imaginem — studebatur'; denn das vorangestellte

,hominis autem' passt nur nach der Angabe über das Abformen von Bildwerken durch Butades; Jahn setzt den Satz daher sehr ungeschickt gleich nach § 151; denn nach seiner Anordnung sollte nicht ,hominis autem imaginem' — es war ja gerade vorher § 151 von dem Porträt eines Menschen die Rede — sondern ,e facie autem ipsa' voranstehen.[4] Jahn selbst gesteht, bei seiner Anordnung einen Grund der bunten Durcheinanderwürfelung der verschiedenen Sätze nicht einsehen zu können. Bei meiner einfachen Umstellung ist zu vermuten, daß das
60 Excerpt über Lysistratos anfangs am Rande neben dem auf § 151 folgenden ,idem et de signis' etc. bemerkt war; bei der spätern Redaktion (durch den Neffen) wußte man scheint's nicht deutlich, wie dies beabsichtigt war und setzte deshalb wohl die Randbemerkung samt dem nebenstehenden Texte ,idem — aeris', der nun fälschlich auch auf Lysistratos bezogen ward, ans Ende des Abschnitts.

Die beabsichtigte Verbindung der beiden Abschnitte über den Ursprung der Plastik und den der Porträtkunst kündigt Pl. selbst 34, 35 an, indem er sagt, die die Entstehung der Porträtkunst betreffenden Excerpte wolle er erst später bei der Plastik bringen; denn in der Plastik gab es die ersten Porträts, nicht im Erzguß, der sich erst später ausbildete. So bringt denn Pl. die Nachricht über Butades als Erfinder des Porträts erst 35, 151. Der Beweis aber für die 34, 35 aufgestellte Behauptung von dem höhern Alter der Plastik wird dadurch geführt, daß Butades zugleich Erfinder des Abformens ist, das die Grundlage des Erzgusses wird, indem keine Erzstatue ohne Tonmodell gemacht wird. Die kurze Form des Beweises 35, 153 zeigt, daß er nicht von Pl. selbst herstammt, sondern aus seiner Quelle und zwar mit einem Mißverständnis, indem man nach Pl. Ausdruck ,crevitque res . . ut nulla signa' . . . meinen könnte, es seien vorher die Erzstatuen ,sine argilla' gemacht worden. Was die Quelle dieser Excerpte über das Porträt betrifft, so kann man kaum mehr sagen, als daß auch hier unter den drei Hauptautoren Varro weitaus am wahrscheinlichsten ist, der ja in verschiedenen Schriften gerade auf dies Thema sehr leicht kommen konnte.

3. Ursprung der Marmorbildhauerei. 36, 9—15 ist von den ältesten Marmorkünstlern die Rede, ein Abschnitt in dem wir die eignen törichten Zutaten und Berechnungen des Pl. zu einer trefflichen Quelle bereits im ersten Kapitel betrachtet haben. Varro wird zwar erst § 14 und nur für den Lychnites genannten Parischen Marmor und seine Benutzung durch die ältesten Künstler
61 zitiert.[5] Aber offenbar berichtete derselbe Autor mehr über diese alten Künstler,

[4] ,Similitudines reddere' ist hier in einem bestimmtern Sinne als § 151 gebraucht, nämlich als ,naturalistische Ähnlichkeit', was darauf deutet, daß Lysistratus einer andern Quelle oder wenigstens einem andern Zusammenhange entnommen ist. Mit ,similitudines exprimendi quae . . .' 34, 35 meint Pl. natürlich nicht § 153, sondern 151, und da mit dem dort (34, 35) folgenden ,et enim prior etc. § 153 idem et de signis etc.' gemeint ist, so erhellt wieder, wie eben diese beiden Abschnitte enger verknüpft waren.

[5] Der Zusammenhang des Satzes verbietet etwa anzunehmen, nur die Namenserklärung des Lychnites sei aus V., die Notiz über die Benutzung durch die Künstler

die er schon wegen des zusammenfassenden ‚omnes' bei Pl. einzeln genannt haben muß. Wir haben also, da die Abschnitte über Dipoenus-Skyllis und über Bupalos-Athenis aufs engste verflochten, alle aber durch jene Bemerkung über ihr Material zusammengefaßt sind, einen nur von den schon früher erkannten eignen Zutaten des Pl. unterbrochenen zusammenhängenden Abschnitt aus einer Quelle, dem zitierten Varro, vor uns. Eine gewichtige Bestätigung bietet uns der Index der Autoren; Varro wird nämlich zuerst genannt, als fünfter folgt Mucian, der, wie wir oben wahrscheinlich machten, zuerst in § 20 benutzt wird; von den drei zwischenstehenden Autoren aber, Caelius, Galba, Cincius kann natürlich keiner für diese ausführlichen Künstlernachrichten in Betracht kommen; es bleibt also nur Varro; denn auch der erste der externi, Theophrast, scheint erst Ende § 14 benutzt (s. Anm. 5). Eine andere Bestätigung (aber für sich allein durchaus kein Beweis, wie Urlichs, Anf. d. gr. Künstlergesch. I S. 38 glaubt) kann man in der völligen Übereinstimmung des Satzes § 9 über Sikyon ‚quae diu fuit officinarum omnium talium patria' mit dem ebenfalls aus V. stammenden (s. u.) 35, 127 ‚diuque illa fuit patria picturae' anerkennen. V. selbst muß eine sorgfältige griechische Periegese benutzt haben; denn darauf weisen die genauen Angaben über die Lokale, Länder, Inseln und Städte, die Werke jener Künstler aufzuweisen hatten; auch die Werke selbst werden rein periegetisch angeführt; im Gegensatze zu Pasiteles hören wir nur den Namen derselben, dazu aber manches über die Entstehungsgeschichte (§§ 10. 17) oder Dinge wie § 10, daß die Minerva einmal vom Blitze getroffen wurde, oder § 13 von der Diana, daß sie dem Eintretenden traurig, dem Hinausgehenden erheitert scheine. Diese periegetischen Einzelheiten sind sehr ähnlich den Mucianischen Stücken, ohne daß es natürlich jemand einfallen könnte, diesen ausführlichen Bericht über die Zeit und die, in ganz Griechenland zerstreuten, Werke der ersten Marmorkünstler dem Buche Mucians über Kleinasien und die Inseln zuzutrauen. Die Notiz über die Werke in Rom ist entweder von Pl. selbst zugefügt (die Giebelstatuen des Palatinischen Apollotempels müssten dann vom Neronischen Brande verschont worden sein, nach welchem der Tempel — aber erst unter Domitian — erneuert wurde), oder sie fand sich schon bei V., dessen betreffende Schrift dann aber kurz vor seinem im selben Jahre — 27 v. Chr. — mit der Einweihung jenes Tempels erfolgten Tode geschrieben sein müßte; dann dürfte man viel-

aus anderer Quelle. Dagegen die folgende Notiz ‚sed in Pariorum' . . . über den Silenskopf wird sehr wahrscheinlich aus Theophrast genommen sein, der im Index der externi der erste ist und muß daher nicht nur vor § 132, wo er zuerst zitiert wird, sondern wohl auch vor § 24, wo Pasiteles, der im Index folgt, zuerst benutzt scheint, Verwendung gefunden haben. Freilich steht die Notiz nicht in seiner erhaltenen Schrift περὶ λίθων, aber diese ist ja nur ein kurzer Auszug. Die Anekdote scheint aber von den Philosophen gern erzählt worden zu sein; wenigstens hat sie Cicero (de divin. 1, 13) bei Karneades gelesen, mit der Variation, daß dort Chios statt Paros und ein caput Panisci statt Sileni genannt war; Pl.' Version aus Theophrast scheint die ältere.

leicht die Sorgfalt und Ausführlichkeit, mit der V. jene alten Künstler behandelte, mit Augusts Vorliebe und der Versetzung vieler ihrer Werke nach Rom in Beziehung bringen.

4. Ursprung und Hauptvertreter der Enkaustik. Für die Maler hatte 62 auch V. besonderes Interesse und infolgedessen detailliertere Kenntnisse über sie. Dies zeigen schon die nicht bei Pl. erhaltenen gelegentlichen Künstlererwähnungen. So weiß er (de l. l. 9, 6, 12) auch von weniger bedeutenden Malern und von den Unterschieden der älteren und späteren Malerei: Apelles und Protogenes, sagt er, sind nicht zu tadeln, weil sie die Malweise eines Micon, Dionysius (so wahrscheinlich statt des korrupten Diori) und Aristomenes (wahrscheinlich statt Arimnae) nicht befolgten; namentlich letzterer ist ein fast unbekannter Künstler. Und wenn V. (de r. r. 3, 2) gelegentlich gerade Antiphilos und Lysipp nebeneinander nennt, so sind dies auch zwei an Charakter wie an Zeit nahestehende Künstler. Er kennt ferner den Charakter des wenig bekannten Malers Kallikles und des Euphranor (de vita pop. R. fr. 1) und an Kallikles hebt er dasselbe hervor, was auch Pl. (35, 114), nämlich seine Kleinmalerei.

Pl. freilich zitiert den V. nicht bei den Malern; sein Zitat wird aber dadurch ersetzt, daß der Abschnitt über Pausias 35, 125 ganz übereinstimmt mit dem 21, 4, der nach dem Index dem V. angehört, und also beide Excerpte in derselben Stelle V.s ihre Quelle haben.[6] Man hat diesen Schluß bestritten, indem es unmöglich sei, daß Pl. eine und dieselbe Stelle seines Autors zweimal in so verschiedener Form geben könne. Daß diese letztere allgemeine Behauptung auf einer unrichtigen Voraussetzung beruhe, lehrte uns schon unser erstes Kapitel, denn dort sahen wir, wie frei oft Pl. seine Vorlage nach den eigenen Zwecken umgestaltet; ebenso lernten wir aus der Vergleichung Catos einige unzweifelhafte Beispiele kennen, wo Pl. ein und dieselbe Stelle des Autors an verschiedenen Orten seines Werkes verschieden verwendet, indem er sich die Notiz beim Excerpieren unter zwei Rubriken merkte und je nach dem Zwecke sprachlich gestaltete. Dazu können wir jetzt noch einige Beispiele aus unsern Kunstbüchern fügen. Dieselbe Quelle liegt 35, 27 und 93 zu Grunde; während aber die Notiz über das Bild des triumphierenden Alexander von Apelles in Rom § 93 ausführlich und genau in Verbindung mit dem Künstler Apelles gegeben wird, so führt Pl. § 27 das Bild nur ganz kurz mit der leicht mißzuverstehenden allgemeinen Bezeichnung ‚belli facies et triumphus' an, indem hier nur die Aufstellung eines griechischen Gemäldes durch Augustus in Rom die Hauptsache war. Dieser freien Gestaltung lag aber dieselbe Stelle zu Grunde, wie das ganz übereinstimmende ‚in foro suo celeberrima in parte' (§ 27) und ‚in fori sui celeberrimis partibus' (§ 93) zeigt. Ebenso macht es Pl. mit dem Aiax und der Medea des Timomachos, die er aus der einen Stelle seines Autors sowohl 35, 136 unter den übrigen Werken des Künstlers anführt, als auch § 26 für jene Rubrik

[6] Zuerst von Urlichs, Anf. d. griech. Künstlergesch. I S. 37 bemerkt.

der in Rom aufgestellten Werke verwendet und schließlich auch in jenen Abschnitt über die hervorragendsten Merkwürdigkeiten in Wissenschaft und Künsten im 7. Buche (§ 126) setzt wegen ihres hohen Preises.[7] Der sachliche Inhalt ist immer der gleiche, die Einkleidung je nach der Rubrik, in der die Notiz steht, verschieden. Überhaupt sind aber alle die sieben Angaben über Künstler und ihre Werke in 7, 126. 127 offenbar — wie auch Urlichs, Chrest. S. 71 bemerkt — nur Wiederholungen der für die Kunstbücher gemachten Excerpte; trotz völliger sachlicher Übereinstimmung ist aber überall die Form — besonders durch Verkürzung — eine andere geworden. Sehen wir nun jene beiden Pausiasstellen näher an, so finden wir, daß 21, 4, obwohl sicher aus V., stilistisch von Pl. doch völlig umgearbeitet ist; nicht nur der Ausdruck ‚accenderet‘ ist Spätlatein, sondern auch die große Kürze mit den vielen Ablativen und das fortwährende äußerliche Anhängen neuer Tatsachen an den Satz ist echt Plinianisch. Ist also hier der Stil V.'s umgearbeitet, so kann nicht mehr geschlossen werden, 35, 125 könne nicht auch aus V. stammen. Da hingegen der Stil letzterer Stelle viel leichter, klarer und klassischer ist, so kann es ja sehr wohl sein, daß eben hier die ursprüngliche Varronische Form unveränderter vorliegt. Sehr wahrscheinlich wird dies, wenn wir bedenken, wie jene Stilverschiedenheit nicht willkürlich, sondern durch die Sache selbst gefordert ist; denn 21, 4 ist die Tatsache, daß auch bunte Kränze aufkamen, der Hauptgegenstand und deshalb wird die Art der Erfindung durch Pausias untergeordnet, beginnend mit Lokal- und Instrumentalablativen und dann eines ans andere hängend. Ihre selbständige Bedeutung aber hat die Erzählung 35, 125 und deshalb sind die Sätze unabhängig. Daß aber die selbständigere und ausführlichere Form der Quelle näher stehen muß, ist natürlich. Indeß ist neben der Verschiedenheit doch auch die große Übereinstimmung der beiden Stellen zu betonen, die sich nicht nur auf das Sachliche vollständig, sondern auch auf die individuelleren Wendungen des Gedankens erstreckt; man vgl. 21, 4 ‚cum . . imitaretur, illa provocans variaret essetque certamen artis ac naturae‘ und 35, 125: ‚certandoque imitatione eius ad . . varietatem perduxit artem illam‘. Die Zeitbestimmung ‚post Ol. C.‘ läßt Pl. an letzterer Stelle weg, wohl da hier durch Apelles und Pamphilos die Zeit im allgemeinen bekannt, aber 21, 4 gerade das Datum des Aufkommens von Blumenkränzen wichtig war. Der in 35, 125 hervortretende erzählend-biographische Charakter (in juventa — postremo etc.) gehört also auch V. an; für ihn ist auch, wie wir aus den frühern Fragmenten wissen, die Angabe über den Kauf und den Preis, den Lucull zahlte, bezeichnend. Sprach aber V. in so ausführlich erzählender Weise über Pausias, so gehören ihm ohne Zweifel auch die damit eng zusammenhängenden §§ 123, 126 und 127, mit Ausnahme etwa von § 123 ‚pinxit et — 124 mos fuit‘, was

[7] Daß er dieselben Bilder, ohne es zu merken, aus einer andern Quelle noch ein viertes Mal bringt (35, 26) ward oben gezeigt.

anderswoher eingeschoben scheint. Hier deutet nun die Bezeichnung des Pausias als des ersten in der Enkaustik hervorragenden (primum in hoc genere nobilem § 123) auf einen weiteren Zusammenhang, der die Geschichte der Enkaustik umfaßte. Daher stammen auch die § 122 vorausgehenden gelehrten Auseinandersetzungen über den Ursprung jener Kunstgattung, wo drei sonst völlig unbekannte ältere Maler Nicanor, Arcesilas und Elasippus genannt werden, höchst wahrscheinlich ebenfalls aus V. Dieser behandelte demnach das Aufkommen auch dieser Technik und schloß daran als ersten, der Berühmtheit in ihr erlangte, den Pausias. Die ausführlichen technisch-künstlerischen Angaben über den verkürzten Stier in dessen Hauptwerke der ‚boum immolatio‘ wird V. wohl, da dasselbe sich in Rom in der porticus Pompei befand, nur aus Pasiteles haben nehmen können.[8]

Handelte also V. in ausführlicherem Zusammenhange von dem Ursprunge der Enkaustik und ihrem ersten Hauptvertreter, so wird er wohl auch von den folgenden gesprochen haben, wenn auch Pl. in seiner Methode, alles in Excerpte zu zerschneiden und diese selbst neu anzuordnen, jenen Zusammenhang verändert haben mag. Einen sichern Halt haben wir in dem früher schon bei Pasiteles gegebenen Beweise, daß von den beiden Beurteilungen des Nikophanes gerade die in diesem Abschnitte sich findende (§ 137) aus V. zu stammen scheint. An ihm wird einerseits die nur Künstlern verständliche ‚diligentia‘, andrerseits aber Härte des Kolorits hervorgehoben; und zwar ist dies, wie wir sahen, eine subjektive Änderung, die V. mit einem überlieferten Urteile selbst vornimmt.[9] Nikophanes wird nun aber Schüler des Pausias genannt, er war also von V. wohl im Zusammenhange mit jenem behandelt worden. Dann gehörte auch der andere Schüler und Sohn des Pausias Aristolaus hierher. Auch an diesem wird 65 Farbenstrenge hervorgehoben — denn nur so ist ‚e severissimis pictoribus‘ zu erklären mit Rücksicht auf § 130 ‚in coloribus severus‘ — wie an seinem Mitschüler; von seinen Werken erfahren wir nur die nackten, trockenen Namen; dazu kommt die gewiß nicht zufällige Übereinstimmung der lateinischen Übersetzung ‚boum immolatio‘ mit dem Hauptwerke des Pausias, was wieder auf die eine Quelle V. weist. Pl., der nach seiner Art erst die bedeutendsten in einer, wie er glaubt, historischen Folge aufzählt, trennte diese Schüler von dem Meister

[8] Dabei wäre es gar nichts Auffallendes, daß Pl. einmal aus der abgeleiteten statt aus der Urquelle geschöpft hätte. So liest er ja auch Aristoteles genau durch, excerpiert ihn aber nur da, wo seine lateinischen Quellen Trogus, Nigidius Figulus u. a. ihn nicht schon übersetzt hatten, was ihm natürlich viel bequemer war (s. Montigny l. c. S. 52; Mayhoff, Nov. lucubr. S. 10). Ebenso hat Pl. für das 3. und 4. Buch zwar Varro's Periplus als Hauptquelle benutzt, schöpft aber auch aus Mela, der Varro ausgeschrieben hatte (s. Oehmichen, Diss. de M. Varrone et Isidoro). Ebenso macht es Pl. hier und wohl noch an anderen Stellen mit Varro und Pasiteles.

[9] Zu V. paßt auch die Angabe der Werke, namentlich die Übersetzung des Oknos mit ‚piger‘.

Pausias und stellte sie ans Ende des Abschnittes. Sehen wir uns in letzterem noch näher um, so finden wir eine merkwürdige Übereinstimmung in der Beurteilung des Antidotus, des Schülers Euphranors (§ 130) mit dem subjektiv Varronischen Nikophanesurteil; auch an jenem wird nämlich einerseits die große Sorgfalt und andrerseits die Strenge des Kolorits leise tadelnd hervorgehoben. Eng verbunden ist sein Schüler Nikias, dessen Beurteilung sich aber enger an das griechische Original anzuschließen scheint; bei den zahlreich von ihm angeführten Werken wird zwar fast immer der Standort, aber sonst nur der Name oder abstrakte Titel angegeben; dazu wird zwar eine Kaufgeschichte erzählt, aber von der Handlung, den Motiven keine Andeutung.[10] Mit Nikias ist nun aber wieder verbunden Athenion, der ‚Niciae conparatur et aliquando praefertur'; die an ihm hervorgehobene Herbigkeit, austeritas, ist hier wohl im wesentlichen dieselbe, sonst mit ‚durus' oder ‚severus' bezeichnete Eigenschaft des Kolorits, die aber bei ihm durch das künstlerische Wissen, das überall hervorleuchte, aufgewogen werde.[11] Noch ist in diesem Abschnitt die Notiz über Cydias § 130 zu beachten, für die unter den Kunstautoren des Pl. wohl nur V. in Betracht kommen kann: sein — nur dem Titel nach genanntes — Bild der Argonauten kaufte Hortensius um einen hohen, in Sestertien angegebenen Preis und bewahrte es sorgfältig in seinem Tusculanum. Einer der ersten Enkausten war auch Aristides (wie § 122 zeigt), wenn auch nicht so berühmt als Pausias. Ist es aber nicht merkwürdig, daß auch an ihm (§ 98) die Strenge des Kolorits leise getadelt wird? Sollte auch dieses Urteil in diesem Zusammenhange bei V. gestanden haben? Zu V. würde dann auch die Ciceronische Übersetzung der 66 πάθη durch ‚perturbationes' passen. Die Werke hatte Pl. jedoch schon aus Pasiteles notiert (s. oben), woraus sich auch erklären mag, daß der Künstler von Pl. nicht in den Zusammenhang der Enkausten, sondern neben Apelles gestellt wurde. Dann hatte V. vielleicht auch den Schüler des Aristides, den Euphranor behandelt? Dieser wird zwar von Pl. direkt an Pausias angeschlossen, aber jene Verbindung ‚post eum . . Olympiade CIIII' ist von Pl. selbst gemacht, da er von Pausias wußte, daß er ‚post Ol. C' falle (21, 4) und des Euphranors Datum aus seinem Erzgießerverzeichnis nachschlug (vgl. unser 1. Kapitel). Die Werkeangaben § 129 scheinen auch hier aus Pasiteles zu stammen (s. d.), jedenfalls war er aber

---

[10] Ein deutlicher Zusatz von Pl. selbst ist das von Tiberius Bemerkte § 131. Ferner ist es gewiß sein eigner, im Schreiben erst entstandner Fehler, § 132 den ihm geläufigeren Attalus statt Ptolemaeus zu setzen. Die am Schlusse noch hinzugefügte ‚Calypso sedens' ist offenbar ein Nachtrag; vielleicht aus Pasiteles, denn ohne Motiv aus Varro hatte er sie schon genannt.

[11] Die Fassung des Urteils bei Pl. scheint sehr gekürzt; natürlich soll der Satz ‚ut . . . eluceat' nur eine Erklärung von iucundior sein: er ist trotz der Herbigkeit angenehmer in der Art nämlich, daß . . . — Die Angabe seiner Werke scheint indeß eher auf Pasiteles zu deuten, mit Ausnahme etwa der Übersetzung von syngenicon mit frequentia.

da nicht als ausschließlicher Enkaust bezeichnet[12] und deshalb glaubt ihn Pl. auch unter den Pinselmalern § 111 erwähnen zu müssen. Er nimmt also bei Pl. dieselbe Doppelstellung ein wie Aristides und am wahrscheinlichsten ist es, daß beide vereint bei V. im Zusammenhange mit den ausschließlichen Enkausten kurz beurteilt wurden; das Urteil über Euphranor bezieht sich indeß auf nichts Malerisches, sondern ganz in der Art der Erzgießerurteile vor allem auf die Proportionen und stammt aus derselben Urquelle wie diese und wie das Zeuxis- und Parrhasiosurteil.

Überblicken wir nun diese Reihe von Enkausten, die V. im Zusammenhange besprochen zu haben scheint, sowohl Pausias und seine Schule als die an Aristides und Euphranor sich knüpfenden Künstler mit Anhängung des Cydias und Athenion, so fällt uns eines auf: daß nämlich V. an all diesen Künstlern, nur mit Ausnahme der allerberühmtesten, des Pausias, Nikias und Euphranor (Cydias ist gar nicht beurteilt), die Härte des Kolorits und dabei zweimal auch die ‚diligentia‘ tadelnd hervorhebt. Da wir nun bei Nikophanes gesehen, daß gerade diese Punkte ein subjektives Urteil V.' sind, so kann ich eine Vermutung nicht unterdrücken. Wie nämlich, wenn V. in seiner Halbkenntnis eine notwendige Eigentümlichkeit der Technik den Künstlern zum Vorwurf gemacht hätte? Jedenfalls bedurfte die Enkaustik jener leicht bemerkbaren ‚diligentia‘; aber auch ein gewisses, wenn auch prächtig intensives, doch im Vergleich zu Temperagemälden hartes und unvermitteltes Kolorit konnte jener leider bis heute noch nicht ganz aufgeklärten Technik eigentümlich sein. In Rom konnte V. wohl von all jenen Künstlern einzelne Werke sehen, und da, wie früher gezeigt wurde, das Interesse für Malerei überall und auch speziell bei V. ein sehr lebendiges war und gewisse Kenntnisse über malerische Formgebung zum Gemeingute der Gebildeten gehörten, so scheint es nicht auffällig, wenn auch V. 67 sich erlaubte, bei der Beurteilung einiger Enkausten — bei den berühmtesten wagt er es jedoch nicht — sich dem eignen Geschmacke anzuvertrauen, wobei er freilich den Laien nicht ganz verhehlen konnte.

Niemand wird bezweifeln, daß V. in seiner ausgedehnten Schriftstellerei nicht irgendwo Gelegenheit nehmen konnte, ebenso wie über den Ursprung der Plastik, der Porträtkunst, der Marmorbildhauerei, so auch über den der Enkaustik und über deren Hauptrepräsentanten zu sprechen; ich brauche z. B. nur an die in den 25 Büchern rerum humanarum enthaltenen 6 Bücher de rebus zu erinnern, wo wahrscheinlich der Ursprung menschlicher Fertigkeiten und Künste behandelt war.

5. Die Urteile über die bedeutendsten Erzgießer. 34, 56 wird V. zitiert in dem Urteile über Polyklet; der enge Zusammenhang aber, in dem die Urteile über Phidias, Polyklet, Myron, Pythagoras und Lysipp stehen, zeigt, was

[12] Seine Wandgemälde in Athen waren gewiß nicht enkaustisch.

auch noch nie bezweifelt ward, daß sie alle bei einem Autor zusammenhingen. Daß dies aber nach jenem Zitate V. war, ist neuerdings von Brunn bestritten worden (a. O. S. 315) indem er aus der Fassung des Urteils, namentlich aus der Anwendung ‚quadrata tamen . . .‘ schließen zu müssen glaubte, daß Pl. entweder diesen Satz aus V. in ein aus anderer Quelle entlehntes Urteil eingefügt habe, oder wahrscheinlicher, daß er einen Autor (Cornelius) benutzte, der selbst schon die entgegenstehende Ansicht V.’ zitiert hatte. Diese Folgerungen scheinen mir nicht notwendig. V. wird freilich nur für einen Teil des Textes des Urteils zitiert, aber ähnliche Fälle, wo der zitierte Autor dennoch für das Ganze Quelle ist, kommen bekanntlich sehr oft vor. Ich will hier nur ein recht analoges Beispiel aus Pl.’ Catobenützung anführen: Pl. 17, 85. 86 ist aus C. 28, 1 genommen; zuerst wird dieser zitiert: Cato omnis ventos et imbrem . . . damnat; dann aber wie ganz selbständig weitergefahren: ‚et ad haec proderit quam plurumum terrae . . . radicibus cohaerere ac totas caespite circumligari, cum ob id Cato in corbibus transferri jubeat‘. C. wird also hier nur im Nebensatze zitiert, er ist aber für das Ganze Quelle (de r. r. 28, 1 oleas ulmos . . . cum seres bene cum radicibus eximito cum terra quam plurima circumligatoque uti ferre possis. in alveo aut in corbula ferri jubeto). Jenes ‚ob id‘ könnte nun sehr wohl so aufgefaßt werden, als wolle Pl. damit ein vereinzeltes dictum Catos begründen und mit dem Vorhergehenden aus andrer Quelle genommenen verbinden, was aber, da wir C. als Quelle des Ganzen kennen, nicht der Fall ist. Ebenso könnte jenes tamen im Polykleturteil von Pl. selbst, um den Gegensatz der Varronischen Ansicht zu der einer andern Quelle zu bezeichnen, hinzugefügt worden sein. Dieses ‚tamen‘ kann aber ebensogut auch wie jenes ‚ob id‘ zum fortlaufenden Faden des Gegenstandes gehören und auch stehen müssen, wenn jener Autor nicht zitiert wäre. Und in der Tat, wie oben der erhaltene Cato zeigte, daß alles aus einer Quelle, so sind es hier verschiedene Erwägungen, die entschieden verlangen, daß nur V. selbst benutzt ist. Denn jene Angabe, dass Polyklets Statuen ‚quadrat‘ seien, kann unmöglich eine entgegenstehende Privatmeinung V.’ gewesen sein; dies strenge Urteil über Polyklet steht vielmehr im engsten Zusammenhange mit der Tendenz des ganzen Zyklus von Urteilen, wie § 65 zeigt, wo es als Lysipps Fortschritt bemerkt wird, daß er die ‚quadratas veterum — d. h. vor allem des Polyklet — staturas‘ umgestaltete und damit eben den Standpunkt jenes ältern Künstlers überwand. Also eine und dieselbe einheitliche Quelle liegt diesen Urteilen zu Grunde und diese ist nach jenem Zitate V. Denn dafür, daß — was eine dritte Annahme wäre — Pl. alle diese Urteile rein aus Cornelius und dieser seinerseits wieder nur aus V. abgeschrieben hätte, dafür ließe sich auch nicht der Schatten eines Beweises beibringen und man könnte das gleiche bei jedem Varrozitat vermuten. Hatte Pl., der den V. nach allen Seiten hin excerpiert hatte, etwa den Cornelius nötig, von dem es ebenso ungewiß ist, daß er eine Schrift V.’ über diese Gegenstände auch nur benutzen

68

konnte, als daß er jemals etwas über Erzgießer schrieb? Mit jenem ‚tamen‘ soll also nicht die Persönlichkeit V.' einer andern Quelle entgegengesetzt werden, sondern der Gegensatz liegt in der Sache selbst: obwohl Polyklet seinen Statuen eine ungleich leichtere Stellung gab, so erscheinen sie dennoch ‚quadrat‘ und ‚paene ad exemplum‘. Für diesen Tadel fühlte Pl. eben das Bedürfnis, seinen Gewährsmann zu zitieren.

Daß V. jene Urteile aus den Schriften der Alexandriner und zwar höchst wahrscheinlich aus denen des Xenokrates und Antigonos nahm, darf als sicher betrachtet werden (vgl. Brieger und besonders Schreiber S. 27 ff.); und wenn Pl. hier den V. zitiert für Dinge, die dieser offenbar unverändert den Griechen entnommen hat, so ist das gerade so wie er in andern Büchern z. B. den Trogus zitiert, wo dieser wörtlich den Aristoteles ausgeschrieben oder den Varro, wo dieser den Theophrast oder Aristoteles übersetzt hat (s. Montigny a. O. S. 38, 43). Wahrscheinlich hat V., wie § 68 vermuten läßt, seine Quelle nur im allgemeinen als ‚artifices‘, die Bücher über Toreutik schrieben, bezeichnet. Cornelius dagegen hatte bei Parrhasios die Grundquelle Antigonos und Xenokrates, aus der er wahrscheinlich selbst nicht einmal schöpfte, genannt, worin ihm Pl. 35, 68 folgte.

Betrachten wir nun den Charakter jener Erzgießerurteile näher, namentlich mit Bezug auf die Schreibersche Hypothese, der sie als Kern der Kunstgeschichte V.' ansieht, so finden wir, daß sie eben keineswegs allgemein kunsthistorischer Natur sind; am wenigsten das erste Paar, die Gegenüberstellung von Phidias 69 und Polyklet, von denen jener ‚primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse judicatur‘, der letztere ‚consummasse hanc scientiam judicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse‘. Mit Unrecht hat man hier an ‚hanc scientiam‘ Anstoß genommen, das sich eben auf toreutice bezieht in jenem allgemeinen Sinne des Wortes, der den Erzguß hauptsächlich einbegreift, und in dem es Pl. immer gebraucht (s. z. B. 35, 77); der zweite Teil des Urteils ist nur die Erläuterung des ersten mit Bezug auf Phidias. Um von den hier ganz willkürlichen Vermutungen Briegers (S. 43) nicht zu reden, so ist Jahns Annahme (Philol. 28, S. 9), der ‚hanc scientia‘ schreiben will, verfehlt, obwohl sie zuerst recht ansprechend scheint; aber daß Pl. nach dem beträchtlichen Zwischenraume ein bloßes ‚hanc‘ setze, um auf die ars toreutice § 54 zurückzuweisen, ist ihm doch zu viel zugemutet. Falsch ist es dazu, wenn Jahn meint, jene ‚ars‘ könne nicht ‚scientia‘ genannt worden sein; vollkommen beweisend ist die Stelle 36, 11 clarissimi in ea scientia, wo nichts vorhergeht als ‚Melas scalptor‘ und (§ 9) ‚marmore scalpendo‘; ebenso 35, 153 apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam, womit auf die zu Anfang § 151 genannte ‚plastice‘ zurückgewiesen wird. Unbegreiflich ist, wie man (Schreiber S. 16) diese beiden Urteile für eine allgemein kunsthistorische Betrachtung nehmen konnte, während sie doch nichts sind als eine Vergleichung der beiden großen Zeitgenossen und zwar ausschließlich unter sich und nur bezüglich ihres Verhaltens zur Technik des Erzgusses.

Da erscheint denn Phidias dem Polyklet gegenüber ziemlich zurück. Wäre eine wirklich historische Betrachtung beabsichtigt, so hätten doch wahrlich andere, die den Erzguß eröffneten, und andere, die ihn vollendeten, genannt werden müssen! Erst durch Pl., der die Vergleichung in zwei Teile trennt und seiner Behandlung jener Künstler anfügt, gewinnt das Urteil einen historischen Anschein. Obwohl es mit der nun folgenden Reihe ursprünglich nicht zusammenhängt, so hat es doch denselben Charakter und wird wohl auch von V. aus Xenokrates' und Antigonos' Schriften über die Entwicklung des Erzgusses gelegentlich, vielleicht schon im Zusammenhange mit den folgenden referiert worden sein.

Auch in diesen, eng zusammenhängenden Urteilen über Polyklet, Myron, Pythagoras und Lysipp werden diese Künstler nur nach gewissen *Einzelgesichtspunkten* verglichen, nicht allgemein historisch behandelt. Und jene Punkte sind gerade diejenigen, auf die ein Realist der spätern Lysippischen Schule, also Xenokrates und ihm folgend Antigonos, vor allem sehen mußte. Es sind: 1. *Symmetrie und Proportionen*; danach haben Polyklets Statuen zwar den leichteren Stand, sind aber noch schwerfällig quadrat; Myron ‚multiplicasse veritatem videtur' durch vielfältigere Stellungen; er ist — natürlich nur von Lysipp aus betrachtet — sorgfältiger in der Symmetrie, da er für jeden Fall neue Verhältnisse 70 berechnet. Bei Pythagoras hat V. — oder erst Pl. — das die Symmetrie betreffende Urteil weggelassen; glücklicherweise scheint uns gerade dieses anderswo erhalten — bei Diog. Laert., der bekanntlich (8, 46) den Pythagoras als *πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι* bezeichnet. Dies paßt trefflich in jene Reihe, da Pythagoras hienach um eine neue Stufe sich dem Lysipp nähert, da er zuerst den *Rhythmus* beachtet; seine Symmetrie ist jedenfalls als jene bewegte Lysippische zu fassen, die Myron schon besser als Polyklet gelungen war, deren energische Verfolgung sich aber erst bei Pythagoras erkennen ließ; der bestimmte Begriff dieser Symmetrie war im Originale natürlich genau erörtert. Indem Diogenes auch sonst den Antigonos über Erzgießer benutzt (wie 9, 49; 7, 188), so kann er es sehr wohl auch hier getan haben. Während er aber jenes Urteil über den Rhythmus als das wesentlichste heraushob, so mochte dem V. — oder auch erst dem Pl. —, der die ganze Reihe, nicht wie Diogenes nur ein Urteil excerpierte, über Symmetrie bereits gerade genug gesagt scheinen.[13] Das Höchste erreicht Lysipp mit seiner Symmetrie, deren Eigentümlichkeit ursprünglich wohl durch einen Kunstausdruck näher bestimmt war, weshalb V. sagt: ‚non habet latinum nomen symmetria quam . . .', die zwar schon Myron und Pythagoras erstrebt, die aber er erst ‚diligentissime custodit', indem er neue schlanke Proportionen an Stelle der alten quadraten setzte.[14]

---

[13] Die bei Diogenes wie bei Pl. folgende Unterscheidung des Pythagoras Samius scheint ebenfalls auf dieselbe Grundquelle zu deuten.

[14] Auch die Notiz über den Ausspruch Lysipps weist auf ein näheres Schulverhältnis des ursprünglichen Autors zu Lysipp.

2. Der andere Gesichtspunkt ist: die Behandlung des Haares und des naturalistischen Details überhaupt. Über Polyklet fehlt eine dahin zielende Angabe; dagegen wird an Myron getadelt, daß er im Haare nicht über den alten Schematismus hinausging, der in echt Lysippischer Weise als ‚rudis antiquitas‘ bezeichnet wird; auch werden an seinen Werken noch die ‚animi sensus‘ vermißt, d. h. wohl jener seelisch erregte Charakter der an Detail reichen Lysippischen Köpfe. Pythagoras bestrebt sich dagegen schon ernstlich, das Haar, die Sehnen, die Adern in naturalistischer Weise durchzubilden. Die Krone bildet aber auch hier erst Lysipp durch seine neue Behandlungsart des Haares und durch die ‚argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus‘, d. h. die naturalistischen Feinheiten in jeder Einzelheit.

Der eigentümliche einseitig beschränkte Charakter dieser Urteile, dessen Verkennung schon zu vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat, tritt noch deutlicher hervor, wenn wir sie mit andern, besonders denen bei Quintilian vergleichen. Von Polyklets Werken z. B. heißt es hier (inst. or. 12, 10, 7), daß
71 ihnen trotz der Sorgfalt und dem Anstande doch die Gewichtigkeit gefehlt habe und daß der Künstler sich nie über die glatten Wangen der Jugend verstiegen und die Erhabenheit der Götter nicht ganz ausgedrückt habe; darin sei aber gerade Phidias und Alkamenes groß gewesen usf. Das ist das Urteil eines Laien, der vor allem auf den geistigen und poetischen Gehalt sieht und unmittelbar die allgemeinen Eindrücke von Größe und Erhabenheit oder leichterer Gefälligkeit empfängt, aber nicht wie der Fachmann bei Pl. einseitig nach Symmetrie, nach Bildung des Haares, der Adern u. dgl. sein Urteil abgibt.

Daß die noch folgenden Urteile über Euthykrates und Tisikrates mit den vorhergehenden in keinem Zusammenhange stehen, wurde oben bei Pasiteles gezeigt. Dagegen scheint V. den Telephanes jenen berühmtesten Erzgießern als an Wert, aber nicht an Ruhm gleichstehend angefügt zu haben; denn er stammt, wie aus den Worten ‚suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae‘ hervorgeht, aus derselben Grundquelle jener drei Urteile.[15] Da §§ 66 und 67 aus Pasiteles eingeschoben ist, so bezieht sich ‚artifices qui . . . condidere haec‘ natürlich auf die früheren Urteile; doch dem Pl. konnte es gleichgültig sein, wenn man es auch auf das unmittelbar vorhergehende bezog.

Was die Schrift betrifft, in der V. diese vergleichenden Urteile über die bedeutendsten Erzgießer zusammengestellt haben mag, so sind auch hier nur allzu-

[15] Das Urteil über den unbekannten Telephanes muß natürlich von seinen Werken ausgehen, die in Thessalien erst entdeckt werden mußten. Ohne genügenden Grund nimmt aber Schreiber an, die Notiz müßte aus einer besonderen Periegese über Thessalien von Antigonos stammen, der allerdings vielleicht eine Periegese Makedoniens geschrieben hat (Diss. S. 28, Rh. Mus. 31, S. 220). Die Titel de toreutice, *περὶ τορευτικῆς* oder *ζωγραφίας* beweisen genug gegen den angeblich nur periegetischen Charakter der griechischen Kunstschriftstellerei.

viele Möglichkeiten vorhanden; recht gut würden sie indeß, wie Jahn (Sächs. Ber. 1850, S. 135f.) vermutet, für die Schrift ,de proprietate scriptorum' passen.

6. Phidias und seine Schule in Attika. Noch bleibt uns ein Zitat V.' übrig, es handelt sich aber nicht um seine Zeitgenossen, nicht um den Ursprung einer der verschiedenen Künste, nicht um Urteile über den gesamten Charakter der Künstler, sondern um die Schätzung eines einzelnen Werkes. 36, 17 heißt es nämlich von V., er habe die in Rhamnus in Attika befindliche Nemesis des Agoracritus allen andern Statuen vorgezogen. Und obwohl V. nur für dies Urteil direkt zitiert wird, so bestätigt uns doch der Zusammenhang, was auch so schon zu vermuten war, daß er die Quelle für die ganze Umgebung ist. Denn die in Rhamnus erfolgte Aufstellung dieser von V. beurteilten Nemesis, ja eben dieser Name selbst wird erst durch die vorhergehende Erzählung vom Streite des 72 Alkamenes und Agoracritus motiviert. Ferner verbindet eben dieser Streit den Agoracritus eng mit Alkamenes, der die andere streitende Partei war; demnach mußte auch er bei V. erwähnt sein und es wird also höchst wahrscheinlich, daß der ganze Abschnitt von § 16 an, der einen — bei Pl. seltenen — durchaus einheitlichen Charakter trägt, dem V. entnommen ist. Dieser hat also über die zwei Hauptschüler des Phidias im Zusammenhange berichtet und deren Werke angeführt. Über die Nemesis spricht er offenbar aus Autopsie und erhebt sie in allgemeinem Lobe über alles andere, was er gesehen. Aber auch die übrigen Angaben tragen einen unverkennbar periegetischen Charakter; das Lokal wird immer betont vorangestellt, wie in ,est et in Matris magnae delubro eadem civitate Agoracriti opus'[16] und eine rein periegetische Übersicht enthält der Satz: ,cuius sunt opera Athenis complura in aedibus sacris' (§ 16). Dazu kommt die Tatsache, daß merkwürdiger Weise von beiden Künstlern nur Werke in Attika genannt werden, während gewiß auch anderswo manches von ihnen zerstreut war. Dieser deutliche periegetische Zusammenhang bei V. erstreckte sich aber noch weiter, denn betrachten wir § 18: über Phidias' Marmortätigkeit hatte Pl. schon § 15 Nachricht gegeben und dabei ein Werk in Rom genannt. Ganz wider Erwarten ist es daher, daß Pl. hier § 18 plötzlich von den Schülern wieder zu dem Meister Phidias zurückspringt. Aber nicht von seinen Marmorwerken wird geredet, wie es doch die Rubrik des Pl. verlangte, sondern von der goldelfenbeinernen Parthenos und namentlich der Caelaturarbeit daran! Ich kann mir nur einen Grund dieser auffallenden Anordnung denken: Pl. verfolgt den obigen periegetischen Zusammenhang bei V. über Werke in Attika weiter und läßt sich so verführen, die Konsequenz seiner Rubriken zu sprengen und von seiner Einteilung abgehend den Phidias noch einmal zu bringen. Also aus V. stammt auch die Beschreibung der Parthenos, die genau und ausführlich war

[16] Welche Nachricht übrigens einen sorgfältigen Kritiker verrät, der genauer nachforschte; denn gewöhnlich (so Pausanias und Arrian) wird jene Statue der Rhea dem Phidias selbst zugeschrieben.

und ohne Zweifel auch auf Autopsie beruhte, wie die ebenfalls so hoch gepriesene Nemesis.[17] Schrieb also V. periegetisch über Werke in Attika, so dürfen wohl noch zwei andere Notizen diesem Zusammenhange zugewiesen werden: 73 zunächst § 20 die der Wendung in § 16 äußerst ähnliche Angabe ‚opera eius (Praxitelis) sunt Athenis in Ceramico‘ und dann 35, 155 das an seiner Stelle zusammenhanglose versprengte Excerpt über den Ursprung des Namens eben jenes Lokales Ceramicus: ‚fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramicos appellatur‘.

Auch hier werden wir indeß nicht nötig haben, eine besondere Schrift V.' über diese Gegenstände vorauszusetzen; vielmehr konnte er gar leicht namentlich in einer seiner antiquarischen Schriften eine Gelegenheit ergreifen, um von der altberühmten Stätte der Humanität, von Athen und Attika und seinen Kunstwerken, besonders denen der Phidiasischen Schule zu reden und dabei die Aufzeichnungen seiner eigenen Reise zu verwerten. Eine solche Gelegenheit konnte sich z. B. sehr gut bieten in den sechs Büchern ‚de locis‘ die zu den l. rerum humanarum gehörten, oder auch in den drei ebenfalls ‚de locis‘, und zwar von den Kapellen, Tempeln und andern heiligen Orten handelnden Büchern der l. rerum divinarum.

Es bleibt nur noch ein Bedenken: wie Pl. dazu kam, auch noch den Phidias aus V. herüberzunehmen, der doch in seine Einteilung nicht mehr paßte. Aber auch dies löst sich, wenn wir den eigentümlichen Charakter des 36. Buches näher ins Auge fassen. Es ist nämlich unverkennbar, wie die eigene Tätigkeit des Pl. im Zerteilen und Zusammenordnen der Excerpte im 36. Buch etwas erlahmt. Hatte er im 34. und 35. Buch nach getrennten Erwähnungen seiner Quellen selbständige Kataloge von Künstlern nach ihrem Range oder auch nach den behandelten Gegenständen zusammengestellt, so finden wir nichts derart im 36.; zwar macht er einen Versuch, die Hauptkünstler historisch zu gruppieren, aber das immer wieder durchbrechende und schließlich siegende Prinzip der Anordnung ist das des Lokals. Darin folgt er aber seinen Quellen, die er überhaupt nicht in so kurze Excerpte zerschneidet wie sonst, sondern in längeren Stücken wiedergibt. So hatten wir von §§ 9—14 den früher betrachteten Varronischen Abschnitt über die ersten Marmorkünstler, nur mit wenigen eigenen Zutaten des Pl., ferner hier §§ 16—19 Varro, dann §§ 20—22 ‚eiusdem est‘ — Mucian, von §§ 26—29 eine Sammlung allerlei eigner Notizen über Kunstwerke in Rom; man sieht, Pl. will einen Rest unverarbeiteter Excerpte noch anbringen;

---

[17] Daß indeß an der Einkleidung, die dem Lobe des Phidias gegeben wird, Pl. selbst seinen Teil habe, ward im ersten Kapitel vermutet. Der Abschnitt über Phidias in 34, 54 ist, wie bei Pasiteles bemerkt, meist aus Notizen nach diesem zusammengestellt; dazu kam jenes fachmännische Urteil, ebenfalls aus V., aber offenbar aus einem ganz andern Zusammenhange als hier in der Beschreibung Athens, wo der Laie Varro selbst urteilt.

dann wieder von §§ 30—32 ein längeres Excerpt aus Mucian, wo, wie wir sahen, noch die ursprüngliche geographische Anordnung beibehalten ist. Dieses Beispiel ist dem oben angenommenen Falle vollkommen analog und genügt zu seiner Rechtfertigung; auch dort nahm sich Pl. nicht die Mühe, das im Zusammenhang excerpierte Stück des V. seiner Einteilung anzupassen und zu zerteilen. Daß auch §§ 40 und 41 aus V. stammt, sahen wir schon früher und werden dasselbe auch von §§ 33—36 erfahren — alles größere Excerptenkonglomerate aus je einer der benutzten Schriften. Aus diesem Verfahren erklärt sich nun auch die Tatsache, daß im 36. Buche kein einziges Werk ohne Ortsangabe genannt wird. An dieser scheinbaren Sorgfalt ist also im Gegenteil nur die Bequemlichkeit des Pl. schuld, der hier seinen Quellen getreuer und ohne viel Besinnen folgt, statt wie im 34. und 35. sie in kleine Stückchen zerschnitten selbständig neu zusammenzustellen, wobei er gar häufig die Ortsangabe als für seinen Zweck unwesentlich bei Seite läßt. Und jene Quellen des 36. Buches sind vor allem einige Abschnitte V.' von periegetischem Charakter und Mucian, wogegen Pasiteles, wie früher bemerkt, sehr wenig in Betracht kommt. Dort fand er natürlich auch nicht allgemeine Urteile derart wie im 34. und 35. Buche, sie aber anderswoher sich zusammenzusuchen, war er offenbar zu bequem; daher fehlen sie ganz im 36. Buche. Ebendaher erklärt sich ferner, daß wir keine jener echt künstlerischen Beschreibungen finden, die durch die Benutzung des Pasiteles im 34. und 35. so zahlreich waren; ebendaher ferner das Fehlen all jener den Eindruck schildernden Epigramme — ausgenommen das wohl aus Pasiteles genommene Symplegma § 24 — und endlich das Fehlen der ebenfalls im 34. und 35. Buche so häufigen Allgemeinbezeichnungen der Gegenstände bloß nach dem Motive. Auch jene Rubriken für Porträtstatuen fehlen; doch letzteres mag seinen Grund hauptsächlich in dem Stoffe haben, da der Marmor nicht das für Porträts gewöhnliche Material ist. Dies wird auch der Grund sein, daß mit wenigen Ausnahmen im 36. Buche nur Statuen von Göttern oder göttlichen Wesen genannt werden.[18] Für diese war Marmor das Hauptmaterial, so sehr, daß *ἄγαλμα*, der Hauptausdruck für das Götterbild, mit der Zeit im Gegensatze zu *ἀνδριάς*, der im Freien stehenden, fast immer aus Erz gegossenen Porträtstatue, allmählich die bestimmtere Bedeutung eines Marmorwerks annimmt.[19] Dies der so stark differierende Charakter des 36. Buchs, der bei vor-

74

[18] Eine Tatsache, auf die mich Brunn aufmerksam machte.

[19] Entschieden stehen sich so *ἄγαλμα* und *ἀνδριάς* gegenüber in den späteren Inschriften der Ehrenstatuen, wie Fränkel (De verbis potioribus etc., Diss., Berlin 1873 S. 33 ff.) gezeigt hat. Die Schrift des Adaios *περὶ ἀγαλματοποιῶν* scheint vorwiegend Marmorkünstler behandelt zu haben; sie ist indeß die einzige dieses Titels, alle andern heißen *περὶ τορευτῶν* oder *τορευτικῆς*, behandelten also hauptsächlich nur den Erzguß; aber wenn der Ausdruck vielleicht auch etwas laxer genommen wurde, so scheinen die griechischen Kunstautoren doch ihre historisch-theoretischen Studien, aus denen solche Fachurteile, wie im 34. Buch hervorgingen, mit Vorliebe dem Erzgusse zugewandt zu

eiliger Betrachtung gar leicht zu falschen Schlüssen auf Pl.' Quellen hätte führen können.

75 7. Über Kunstwerke in Rom. Daß Pl. auch einen Teil seiner Angaben über Kunstwerke in Rom aus V. geschöpft habe, kann nicht bezweifelt werden. Auch zitiert er ihn ja 36, 39 für die ad aedem Felicitatis befindlichen Thespiaden und ihre Geschichte. In demselben Buche darf man vermuten, daß die Werke des Praxiteles in § 23 aus ihm genommen sind, denn darauf weist die Übertragung griechischer Götter in römische wie ‚Bonus Eventus' und ‚Bona Fortuna' und namentlich die — wahrscheinlich der griechischen Kore entsprechende — Flora; wenn V. dies wie so vieles im hohen Alter schrieb, so konnte auch des Pollio Sammlung schon eröffnet sein. Die Entstehung der horti Serviliani scheint indeß nicht sicher bestimmt werden zu können; doch lag dem Pl., wie die Wendung § 36 ‚in h. S. reperio laudatos' zeigt, jedenfalls eine schriftliche Quelle über ihre Kunstwerke vor. So mögen ferner die genauen Angaben über die Kunstwerke in Pollios Besitze und die in der porticus Octaviae, wobei auch Pasiteles genannt wird (§§ 33—35) aus V. genommen sein; der ‚Iuppiter hospitalis' weist jedenfalls wieder auf einen lateinisch übersetzenden Autor; den Kunstausdruck ‚symplegma' mochte sich auch V. zu eigen gemacht haben, aber in der Bezeichnung ‚Pana et Olympum luctantes' liegt, wie Stephani CR. 1862, S. 97 und 1867, S. 10 gezeigt hat, ein römisches Mißverständnis, da nur entweder Daphnis mit Pan oder Marsyas mit Olympus dargestellt sein konnte und der Römer wahrscheinlich Pan mit Marsyas verwechselte. Was das 35. Buch betrifft, so sahen wir schon früher bei Pasiteles, daß Antiphilus in § 114 im Gegensatze zu § 138 aus V. stammen müsse; dort werden nun lauter römische Werke von ihm angeführt und, obwohl an einen Künstler angeknüpft, tragen sie doch denselben museographischen Charakter wie die Angaben im 36. Buch. Zuerst werden die in den Anlagen der Octavia, dann die in des Philippus und des Pompeius Bauten befindlichen Bilder aufgezählt. Im 34. Buch darf man zunächst vermuten, daß manches von den §§ 10 ff. freilich meist nur historisch oder höchstens antiquarisch besprochenen national-römischen Erzwerken auch auf V.' zurückgehen wird. Ferner sahen wir schon bei Pasiteles, daß die Notiz über das Werk des Niceratus § 80 Aesculap und Hygia ‚qui sunt in Concordiae templo[20] Romae' im Gegensatze zu § 88 aus V. stamme. Auch hier können wir mit Beiziehung einiger anderer Notizen einen ganzen topographischen Abschnitt V.' rekonstruieren; völlig dieselbe Lokalbezeichnung findet sich nämlich noch bei mehreren Werken, die alle ebenfalls nur dem Namen nach angeführt werden; § 73 ‚Baton Apollinem et Iunonem qui sunt Romae in Concordiae templo. 89 Piston . . . Martem et Mer-

haben, wie ja auch die strenge ‚Schule' sich fast überall an den Erzguß anknüpfte. So könnte etwas von den Eigentümlichkeiten des 36. Buches selbst bis auf diese Grundquellen zurückgehen.

[20] Über dies Lokal vgl. oben bei Pasiteles.

curium qui sunt in Conc. templo Romae. 90 Sthennis Cererem Iovem Minervam fecit qui sunt Romae in Concordiae templo'.[21] Offenbar gehörte dies alles zu einem Abschnitte über den Concordiatempel; die einzelnen Stücke reiht Pl. hier nach den Künstlernamen in seine alphabetischen Kataloge ein: im 36. Buch hätte er den Abschnitt einfach ganz wiedergegeben. Mit nur geringer Modifikation wird auch § 77 eine Göttergruppe im Concordiatempel angeführt in einem Abschnitt, der (von ,huius est' an), wie ebenfalls schon früher bemerkt ward, auch sonst auf V. weist; es sind die in Rom befindlichen Werke Euphranors, die mit römischem Beinamen versehene ,Minerva Catuliana' und der ebenso wie im 36. Buch übersetzte Bonus Eventus, dessen seltenere Erscheinung näher beschrieben wird, und endlich jene Gruppe Latona mit den Kindern. 76

So haben wir also deutliche Spuren, daß V. irgendwo die in Rom befindlichen Kunstwerke nach ihren Lokalitäten besprochen habe, eine Annahme, die bei der Ausdehnung mit der V. alles Merkwürdige dieser Weltstadt behandelte (namentlich z. B. in den ,urbanarum rerum l. III') schon an sich hohe Wahrscheinlichkeit hat. Dabei mußte V. — wie man auch aus 36, 33 schließen kann — Gelegenheit haben, auch unbedeutendere und weniger bekannte Künstler anzuführen, weshalb man vermuten kann, daß Pl. auch einige der in seine Künstlerkataloge des 34. und 36. Buches gefügten Namen aus jenem Abschnitte V.' entnommen hat.[22]

Es bleiben nun nur zwei Angaben übrig, die wir durch den Gegensatz zu Pasiteles als Varronisch erkannt haben, die aber Werke ohne Standort nennen; nämlich 35, 144 Theon Orestis insaniam, Thamyram citharoedum; 34, 79 Lycius et ipse puerum suffitorem. Diese wenigen und kurzen Angaben kann Pl. leicht aus jenem selben römischen Abschnitte V.' mit Weglassung des Standorts entnommen haben. Jedenfalls berechtigen sie allein uns nicht, die Kunstschriftstellerei V.' noch weiter auszudehnen.

Obwohl also V. ein von Pl. für seine Kunstnachrichten gar vielfältig benutzter Autor ist, sind wir doch zugleich zur Erkenntnis gelangt, daß wir durch 77

[21] Noch eine auffällige Übereinstimmung ist es, daß alle diese Werke Gruppen von Göttern sind. War es ein passender Gedanke der Römer, gerade in dem Tempel der Eintracht einträchtig vereinte Göttergruppen zu weihen?

[22] Auch eine andere Kombination führt uns darauf: Vitruv nennt gelegentlich (III praef. 2) unter den vom Glücke nicht begünstigten, aber vorzüglichen Bildhauern neben mehreren ganz unbekannten Namen auch einen Chion Corinthius, der doch gewiß derselbe ist wie der *Χιονίς* aus Korinth bei Paus. 10, 13, 7. Sehr leicht konnte diese Irrung im Namen entstehen, wenn dem Vitruv eine lateinische Quelle vorlag (besonders wenn es dort etwa zweideutig hieß: Chionis maxime laudatur ea statua . . . erat Corinthins . . .). Welcher Römer sollte aber vor Vitruv noch ausführlicher über griechische Kunst und Künstler geschrieben haben als V.? Unter den darauffolgenden Malern nennt Vitruv denselben Aristomenes Thasius, der auch bei Varro de l. l. 9, 6, 12 wahrscheinlich genannt war und sonst nirgends vorkommt.

nichts berechtigt sind, eine besondere nur über die bildende Kunst handelnde Schrift V.' anzunehmen; vielmehr sahen wir durch tieferes Eindringen ins Detail, daß die verschiedenen durch Zitate gesicherten Fragmente keineswegs einem einheitlich zusammenhängenden Werke, sei es eine Periegese oder eine Kunstgeschichte, angehörten, sondern daß sich ganz verschiedenartige Gruppen aussondern, die sich alle bequem und ohne Zwang in den bisher bekannten Rahmen der Varronischen Schriftstellerei einfügen ließen.

Pl. nach seiner Art suchte sich die Excerpte aus den verschiedenen Schriften V.' zusammen und ließ sich also nicht entgehen, was dieser über die ihm bekannten zeitgenössischen Künstler, von denen er zum Teil selbst Originalwerke besaß, gelegentlich bemerkte. Ein besonderes Augenmerk richtete V. aber auf die ursprünglichen Anfänge der Künste, was dem Pl. sehr erwünscht sein mußte; denn aus ihm nimmt er seine Nachrichten vom Ursprunge der Plastik und (wahrscheinlich) des Porträts, der Marmorbildnerei und der Enkaustik. Das nähere Interesse jedoch, das auch V. wie alle alten Autoren und besonders die Laien an der Malerei nahmen, scheint ihn veranlaßt zu haben, über die Hauptvertreter der Enkaustik nach ihrer Schulfolge genauer zu handeln, wobei er sich sogar im Urteile eine gewisse Unabhängigkeit erlaubte. Seine in den griechischen Kunstautoren offenbar ausgebreitete Lektüre verwandte er indeß bei einer andern Gelegenheit wieder dazu, die Urteile der kompetentesten Fachmänner über die hervorragendsten Erzgießer bis zu Lysipp mitzuteilen. Einen mehr periegetischen Charakter trugen dann die beiden — jedoch getrennten — Abschnitte über die Kunstwerke in Attika besonders der Phidiasischen Schule und über die in Rom, wohl zum größten Teile auf eigner Anschauung beruhend und nur durch Lektüre erweitert und ergänzt.

So groß indeß das wissenschaftliche Interesse ist, das der gelehrte Römer V., wohl als einer der ersten unter seinen Landsleuten, den bildenden Künsten zukommen ließ und so viel er daher zur Verbreitung trefflicher Kunsturteile und historischer Kenntnis von den Anfängen der Künste beigetragen haben mag, so sehr vermissen wir doch in seinen Angaben über einzelne Kunstwerke jene speziell künstlerische Bildung und Anschauungsweise, die wir an Pasiteles so ausgeprägt gefunden haben. Erinnern wir uns nämlich des früher aus einigen Doppelnennungen desselben Künstlers oder desselben Werkes geschöpften Resultates, daß Pasiteles die Werke immer ausführlich künstlerisch beschrieb und hauptsächlich auf das Dargestellte selber und die Art der Darstellung, auf Hand-
78 lung und Motive sah, während V. sich kurz mit dem Namen und abstrakten Titel des Werkes begnügte, dagegen mehr Gewicht auf manches Äußerliche, wie die Preise u. dgl. legte; und überblicken wir nun die in den durch Zitate gesicherten Abschnitten vorkommenden Werkangaben des V., so finden wir auch hier völlig denselben Charakter[23] (man vgl. 35, 155. 156; 36, 9 ff., 35, 124 ff.,

[23] Nur in wenigen Fällen scheint auch V., meist wohl durch irgendeine Besonder-

36, 16 ff.), so daß die Resultate von zwei verschiedenen Seiten ineinander greifen und sich gegenseitig bestätigen: an einigen durch Mißverständnisse aus dem griechischen sicher Pasitelischen Stellen fanden wir zuerst den einen, den ‚künstlerischen' Charakter der Werkeangaben; den Gegensatz dazu treffen wir nun an den durch Zitate als Varronisch gesicherten Stellen — ein Gegensatz, der sich wieder am deutlichsten abspiegelt in den Doppelerwähnungen eines Werks, von denen ohnedies die eine auf V., die andere auf Pasiteles zurückgehen mußte. Gestützt auf diese Beweiskette vervollständigt sich uns das individuelle Bild dieser beiden Quellen des Pl., ein Bild, das demnach, so trefflich es paßt zu den Voraussetzungen, die man von dem gelehrten römischen Laien und dem griechischen Künstler von vornherein zu hegen geneigt sein mußte, dennoch vom Vorwurfe subjektiv-willkürlicher Annahme nicht getroffen werden kann. Diesen beiden Autoren tritt nun im 35. Buch Cornelius ebenfalls in bestimmt begrenzten Umrissen entgegen, verdienstlich in der Wiedergabe einer Entwicklungsgeschichte der Malerei, sonst mehr zu Anekdoten, sittengeschichtlichen Betrachtungen u. dgl. als zu Beschreibungen der Kunstwerke und wissenschaftlichem Detail geneigt. Endlich haben wir einen bestimmten Charakter auch in Mucians Nachrichten über Kunstwerke in Kleinasien und Rhodos erkannt: es sind die eines nur Äußerlichkeiten und namentlich das Wunderbare betonenden Augenzeugen und Zeitgenossen des Pl.

Jedenfalls haben uns diese Resultate, die wenigstens im allgemeinen Stich halten dürften, so viel anderes auch noch übrig bleibt, das wir nicht zu wissen offen bekennen, doch dem Ziele jeder Quellenuntersuchung bedeutend näher gebracht, denn erst jetzt tritt uns durch die Sonderung der Bestandteile der Wert und die Bedeutung so vieler von unserm Kompilator überlieferten Nachrichten im richtigen Lichte entgegen.

---

heit (wie 34, 77 beim Bonus Eventus) veranlaßt oder zur Unterscheidung (wie bei den Apollo- und Venusstatuen 36, 34. 35) auch die Motive angeführt zu haben.

ZU PLINIUS NATURALIS HISTORIA

(JAHRBÜCHER FÜR KLASSISCHE PHILOLOGIE. HERAUSGEGEBEN VON A. FLECKEISEN 22, I. 1876)

507 XXXV 124 *idem* (*Pausias*) *et lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit.* Merkwürdigerweise haben alle bisherigen Erklärer der Stelle das entscheidende Moment übersehen, das in folgenden Worten des Inhaltsverzeichnisses des 35. Buches liegt: *quis primus lacunaria pinxerit. quando primum camarae pictae.* Wir haben es also mit zwei ganz getrennten 508 Nachrichten zu tun, wovon die eine lautet: Pausias bemalte zuerst die *lacunaria*, d. h. natürlich, er malte kleine Bilder zur Füllung der leeren Felder zwischen den Deckenbalken. Die zweite Nachricht ist: Zu derselben Zeit des Pausias (wahrscheinlich durch seinen Einfluß, ob aber durch ihn selbst wird nicht gesagt) begann man auch Gewölbe in derselben Weise, d. h. wie die *lacunaria*, mit kleinen die Felder füllenden Bildern zu schmücken. Im wesentlichen die richtige Erklärung der Stelle hatte bereits Helbig (Unters. über die Campanische Wandmalerei S. 132 f.) gegeben und sie mit den Monumenten in Einklang gebracht; nur war ihm die Bestätigung in den Worten des Lemma entgangen. Neuerdings glaubte jedoch C. Th. Michaelis (Arch. Zeit. 1875 S. 37) ohne Kenntnis der Helbigschen Erklärung eine allerdings neue Ansicht vorbringen zu müssen: er hält nämlich Pausias für einen Zimmerdekorateur, der die Plafonds mit Vierecken, mit quer übereinanderliegenden Balken bemalte und — gewiß würdig eines der gefeiertsten Maler — die teuren plastischen *lacunaria* durch billige gemalte ersetzte! Unmöglich wird diese schon an und für sich so unwahrscheinliche Deutung durch die Worte jenes Lemma: denn *lacunaria pinxerit* und *camarae pictae* sind natürlich in demselben Sinne gesagt: hat man also auch die architektonische Form des Gewölbes gemalt nicht bemalt?

XXXIII 156: Der nach der Lesart des Cod. Bamb. *hedys trachides* in die Ausgaben aufgenommene monströse Name *Hedystrachides* ist gewiß corrupt. Die, wie es scheint, noch nicht gemachte Beobachtung, daß die mit *item Ariston* neu anhebende Aufzählung berühmter Caelatoren bis *Zopyrus* vollkommen alphabetisch geordnet ist, führt uns auf die richtige Emendation: ein T würde hier in die alphabetische Reihe gut passen, daher vermute ich *Thracides* (*Θρακίδας* ist als Mannsname bezeugt, s. Pape-Benseler). Das vor *trachides* — oder wie andere Hss. richtiger bieten *thracides* — stehende *hedys* oder nach andern Hss.

haedis, iedis, ieris, ledis, lidis geht offenbar auf eine alte Corruptel zurück, deren Ursprung vielleicht nur in einer Dittographie des vorhergehenden *Ep*]*hesius* zu suchen ist. [Vgl. Öhmichen, Plinian. Studien S. 160 und Roßbach, Rhein. Mus. 1898 S. 167.]

XXXIV 59 (*Pythagoras*) *fecit et stadiodromon Astylon qui Olympiae ostenditur et Libyn puerum tenentem tabellam eodem loco et mala ferentem nudum, Syracusis autem claudicantem.* Die bekannten Schwierigkeiten dieser Stelle lassen sich nicht etwa mit Urlichs (Chrest. Plin.) bloß durch Interpunktion nach *Libyn* heilen; gegen diese spricht vielmehr der ständige Gebrauch des Plinius, der in seinen Aufzählungen von Kunstwerken zwar häufig aus der Verbindung mit *et* in das Asyndeton überspringt, aber nie so, daß er dann gleich wieder mit *et* ein neues Werk (anders ist es mit dem Teile eines solchen) anreihte; anstößig wäre auch die isolierte Stellung des *Libys* neben den anderen mit näheren Bestimmungen versehenen Werken; endlich wäre *eodem loco* mit dem nach *Libyn* angenommenen starken Abschnitt unverträglich. Eine kleine Umstellung, wie sie bei Plinius ja ohne Bedenken ist, räumt die meisten Schwierigkeiten 509 hinweg. Man schreibe: *et Libyn mala ferentem nudum et puerum tenentem tabellam eodem loco,* woran sich dann *Syracusis autem* trefflich anreiht. Schon Brunn (Gesch. der gr. Künstler I S. 134) hat bemerkt, daß die *mala* zu *Libys* recht gut passen würden; aber auch *nudus* bei Plinius steht nicht im Widerspruch mit ὁπλίτης ἀνήρ, als welchen ihn Pausanias VI 13, 7 bezeichnet; statt mit voller Rüstung war er offenbar nur mit dem Schilde versehen und dies ward besonders bemerkt. Die Nacktheit ist ja auch nur dann eine charakteristische Eigenschaft, wenn sie sich an einem gewöhnlich nicht Nackten findet. Daß auch Pausanias die Äpfel und die Nacktheit hätte erwähnen können ist richtig; daß er es mußte, wird niemand behaupten wollen. Plinius aber greift flüchtig aus einer ausführlichen Beschreibung einige charakterisierende Punkte heraus und läßt andere nicht minder wichtige weg. Ganz so wie hier läßt er, indem er nur das Motiv nennt, die genauere Bestimmung der Person als ὁπλίτης weg bei dem Gemälde des Theorus (oder Theon) XXXV 144, das er nur als *erumpentem* angibt (nach der überzeugenden Emendation Benndorfs statt *emungentem*), während wir aus Aelian wissen, daß es ein ὁπλίτης ἐκβοηθῶν war. Neue Bedenken erweckt nun aber der *puer tenens tabellam*, der bei näherer Überlegung immer unklarer und verdächtiger wird (denn ein Genrestück eines Schulknaben, woran man zuerst denkt, ist in dieser Zeit unmöglich). Die Lösung bietet Pausanias: dieser berichtet VI 13, 7 von der Statue des sog. Libys und bald darauf VI 18, 1 von der Statue des Kratisthenes, der, ebenfalls in Olympia, mit einer Nike als Sieger auf einem Wagen stand; derselbe war ebenfalls ein Werk des Pythagoras und wurde als der Sohn jenes Libys bezeichnet: diese drei übereinstimmenden Punkte drängen zu der Vermutung, daß Plinius auch hier wie öfters eine griechische Quelle aus Flüchtigkeit mißverstand, die von Libys und seinem παῖς

als Werken aus Bronze von Pythagoras in Olympia sprach. Wie paßt aber *tenens tabellam* zu Kratisthenes? Dieser stand ja auf dem Wagen. Das Halten eines Täfelchens ist schon an und für sich auffällig und kaum erklärlich; schreiben wir also mit geringer Veränderung *flagellum* statt *tabellam*, so paßt alles vortrefflich: Der Sieger auf dem Wagen hielt die *μάστιξ*, die Geißel, und neben ihm stand Nike, wohl mit dem Siegeskranze. Eine um zwei Buchstaben meiner Konjektur näher stehende Lesart, nämlich *labellum*, bietet der vetus Dalecampii (K bei Sillig); da jedoch die fides der Varianten aus K nicht sicher steht (vgl. indeß Silligs Verteidigung derselben Bd. I S. XXX), so will ich kein zu großes Gewicht darauf legen. Mit dem sonstigen Verfahren des Plinius steht meine Vermutung in vollem Einklang: Nach Gewohnheit greift er aus einer vorliegenden Beschreibung einige Punkte heraus, wobei er wie gewöhnlich weniger auf die Namen als auf die Gattung und ein Hauptmotiv des Gegenstandes sieht; ganz analog 510 dem *tenens flagellum* sind die ebenfalls aus größeren Beschreibungen herausgegriffenen Bezeichnungen *erumpens, poppyzon, anapauomene, Libys nudus mala ferens* u. a. In seiner Flüchtigkeit läßt Plinius hier aber auch die Nebenfigur (Nike) und den wichtigen Umstand, daß Kratisthenes auf einem Wagen stand, weg, ohne welchen doch das Halten der Geißel unverständlich ist, eine Sinnlosigkeit, durch welche die Verderbnis des Wortes *flagellum* gewiß nicht wenig begünstigt wurde. Indeß brauche ich zur Vergleichung nur an XXXIV 80 *Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice* zu erinnern, wo ja Plinius die handelnde Hauptfigur einer Gruppe wegläßt und nur den ohne jene sinnlosen leidenden Gegenstand aus der Beschreibung seiner Quelle herausgreift; war Plinius dieses möglich, so ist auch kein Anstoß an der Identität des Kratisthenes auf dem Wagen mit dem *puer tenens flagellum* zu nehmen. Der merkwürdige Knäuel, den Ungenauigkeiten des Plinius vereint mit alten Verderbnissen des Textes an unserer Stelle hervorgebracht haben, dürfte sich so am besten lösen.



WEISSE ATTISCHE LEKYTHOS

(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 38, 1880
Tafel 11 [= Textabbildungen])

Die wohl erhaltene Lekythos des Berliner Museums, welche auf der beigegebenen Tafel 11 [hier in zwei Textabbildungen] abgebildet ist, stammt aus einem athenischen Grabe beim Dipylon (bei der Kirche Agia Triada).[1] 134

Der feine, schöne rote Ton, aus welchem die Vase gefertigt ist, tritt nur an der äußeren vertikalen Fläche des Fußes zu Tage, während derselbe im übrigen teils von glänzendem schwarzen Firniß, teils, und zwar an den Hauptflächen des Gefäßes, von einer dünnen aber festen und glatt glänzenden weißen Tonschicht überzogen ist.

Auf der Vorderseite des Gefäßbauches hat der Verfertiger mit der schwarzen Firnißfarbe und mit dem Pinsel (nicht mit der Feder) in einfachen Umrissen eines jener harmlosen häuslichen Bilder gemalt, wie wir sie auf so zahlreichen griechischen Vasen in ähnlicher und doch immer neuer Weise dargestellt finden. Eine sitzende Frau hält betrachtend mit beiden Händen einen aus einem einfachen Zweige mit kleinen Blättchen gewundenen Kranz vor sich hin. Eine Wachtel sitzt auf ihrem Knie und schaut ihr zu; ihr gegenüber aber steht ein bärtiger Mann, zugleich aufmerksam der Sitzenden zugewandt und doch in möglichst bequemer Stellung, vorgelehnt auf den knotigen Stock und die Rechte in die Seite stemmend. Daß die Unterhaltung der Beiden eine nicht ganz gleichgültige sei, scheint der fliegende Eros anzudeuten, der über ihnen an der Schulter der Vase abgebildet ist, in jeder Hand das Ende einer nach r. und l. auslaufenden ornamentalen Palmetten- und Blütenranke haltend, wie denn Eros mit ähnlichen Ranken oder mit Blüten und Zweigen gerade in den Vasen des strengen

[1] [Berliner Vasenkatalog 2252. Fairbanks, Athenian white Lekythoi S. 197 Nr. 13.]

Stiles nicht selten ist;[1] auch seine Bildung als Knabe und mit langem Haare (dessen vor den Ohren herabhängende Enden mit verdünnter Farbe gemalt sind) entspricht den Gewohnheiten des genannten Stils.

Die Frau befindet sich offenbar in ihrem eigenen Gemache, in dem sie den Besuch des Mannes entgegennimmt; an der Wand hängt echt weibliches Gerät, ein Spiegel und links ein Alabastron; hinter ihrem Stuhle steht der übliche Korb
135 mit der Wolle für ihre häusliche Arbeit. Ihr stattlicher Sitz mit Schemel und Polster scheint die Herrin des Hauses anzudeuten: der Stuhl mit den geraden Beinen und der geraden von einer Palmette bekrönten Rücklehne ist mir genau



so anderwärts nicht erinnerlich; es ist offenbar eine ältere Übergangsform zu dem vom sogenannten schönen attischen Vasenstile an auf Vasen und anderen Monumenten bis zum Beginne römischer Zeit durchweg üblichen Stuhle mit geschweiften Beinen und ebensolcher Rücklehne. Die Frau ist unbeschuht und hat nackte Füße, während die des Mannes mit kurzen Bundschuhen versehen sind; auch dies wohl ein Zeichen, daß der Mann von außen kam, die Frau sich zu Hause befindet. Einen ähnlichen Unterschied zwischen dem stehenden Manne und der sitzenden Frau finden wir übrigens mehrfach in attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts, welche ebenfalls das Zusammensein von Mann und Frau darstellen; letztere pflegt nämlich dann bloße Sandalen zu tragen, während ersterer mit vollen Schuhen bekleidet ist[2], offenbar um den Gegensatz von draußen und drinnen zu betonen.

[1] Vgl. Furtwängler, Eros S. 14. 15 [oben Bd. I S. 7. 8].

[2] So z. B. das Relief bei Heydemann, Die ant. Marmorbildwerke zu Athen S. 312 Nr. 831 [Conze, Attische Grabreliefs 392] (Heydemanns Beschreibung ungenau); Kekulé,

Kleinere Vögel als häusliches Spielzeug namentlich junger Mädchen kennen wir aus zahlreichen Vasen vom schönen Stile an und aus kaum weniger zahlreichen attischen Grabsteinen. Auch der Wachtel, die wir hier auf dem Schoße der Frau sitzen sehen, begegnen wir zuweilen auf Grabreliefs und sonst, wie denn z. B. eine attische weiße Grablekythos (Berlin, Inv. Nr. 2684 [Vasenkatalog 2459]) denselben Vogel in derselben Weise auf dem Schoße eines an der Grabstele trauernd sitzenden Mädchens[1] zeigt. Auch das Motiv unserer Frau, indem sie einen Kranz vor sich hinhält, ist kein individuelles, etwa nur für diese besondere Szene geschaffenes; in demselben Motive erblicken wir eine Frau auf einer nur wenig jüngeren attischen Grablekythos (Benndorf, Griech. u. Sic. Vasenb. Taf. 19, 5 [Berlin. Fairbanks a. a. O. S. 314 Nr. 29]), und zwar bildet die ganz allein dargestellte Frau hier das Relief oder Gemälde einer Grabstele. Es war ein allgemeines Motiv für Frauen, derselben Art wie das Halten von Schmuckgegenständen oder dgl. Eine speziellere Deutung unserer Bilder als die eines Besuches im Frauengemach dürfte aber überhaupt dem zarten Wesen dieser Gattung allgemein gehaltener attischer Vasenzeichnungen widersprechen.

Bevor wir nun die historische Stellung unseres Gefäßes innerhalb seiner Gattung des Genaueren fixieren können, müssen wir zunächst die technische Ausführung desselben etwas näher betrachten. Die Zeichnung ist, wie schon bemerkt, durchweg mit dem Pinsel ausgeführt, und zwar ohne Zuhülfenahme von anderen Farben lediglich mit der schwarzen Firnißfarbe. Gleichwohl hat der Künstler eine Abwechslung dadurch erreicht, daß er die Farbe bald dick und schwarz, bald verdünnt und braungelb auftrug. Diese Nüancierung sucht die von uns gegebene Reproduktion möglichst genau zum Ausdrucke zu bringen. Namentlich sind die vielen feinen Falten des langen Chitons der Frau mit den weiten Oberärmeln durch die ganz dünne gelbliche Firnißfarbe gegeben, während der gröbere Stoff des Mantels, welchen der Mann nach der gewöhnlichen Sitte so umgeworfen hat, daß seine rechte Brust davon frei bleibt, durch wenige kräftigere Pinselstriche charakterisiert ist. In ganz anderer Weise ist der Mantel unserer Frau behandelt, indem derselbe nicht bloß konturiert, sondern, wie auch die Haare, mit der schwarzen Farbe voll ausgefüllt ist. Diese Füllung ist indeß kein gleichmäßiger schwarzer Überzug nach Art der schwarzfigurigen Technik, sondern ungleich aufgepinselt, bald dicker bald dünner, was unsere Tafel wiedergibt.[2] Es ist klar, daß diese Füllung mit dem Firnisse hier nur der Ersatz für

---

Theseion Nr. 155 [Conze a. a. O. 410] (die Schuhe des Mannes nicht erwähnt) und Nr. 385 [Conze a. a. O. 448] (die „weibliche Figur in doppeltem Gewande und Schuhen" ist vielmehr ein Mann im Mantel, dessen l. Brust nackt ist).

[1] Dasselbe müßte nach Milchhöfer (Athen. Mitt. V, S. 180) als die Verstorbene angesehen werden, was hier schon wegen der oben flatternden Psyche wenig wahrscheinlich ist.

[2] Freilich ein wenig zu stark, indem nicht alle zarten Übergänge sich wiedergeben lassen. Die weiße Stelle in der Mitte ist am Originale durch Abspringen des Firnisses verletzt.

die Füllung mit einer anderen wirklichen Farbe ist; das Gefäß ist also wieder ein deutlicher Beweis, wie man keinen Anstoß daran nahm, einen Teil der Gegen-
136 stände, namentlich der Gewänder, mit Farbe gefüllt, einen anderen bloß mit Linien umrissen zu sehen. Die Blättchen der Palmetten an der Schulter unserer Vase wiederholen denselben Gegensatz des Gefüllten und nur Konturierten.

Es würde zu weit führen, wollten wir die Entwickelung der attischen weißen Lekythen in allen ihren Stufen verfolgen; nur auf einige für die Erkenntnis der Stellung unseres Gefäßes besonders wichtige Punkte sei hingewiesen.

Die Bildfläche von Vasen aus dem üblichen roten Tone mit einer dünnen weißen Tonschicht zu überziehen, wurde erst gebräuchlich in der Zeit der letzten Entwickelung des schwarzfigurigen Vasenstils, doch hier in großer Ausdehnung namentlich für Oinochoen, Schalen, Skyphoi und vor allem für Lekythen verwendet. Die Darstellungen auch auf letzteren sind meistens mythische. Die daneben sich entwickelnde rotfigurige Technik wird nun aber auch auf die weißen Lekythen übertragen, indem dieselben statt voll angepinselter schwarzer Figuren vielmehr bloße Konturzeichnungen strengen Stils erhalten. Die Darstellungen dieser Lekythenklasse weichen ebenso von denen der schwarzfigurigen ab, als sie mit denen der streng rotfigurigen übereinstimmen. Szenen des täglichen Frauenlebens aus möglichst wenig Figuren bestehend wiegen hier weitaus vor, und unter den Göttern sind Nike und Eros, auch Athena bevorzugt;[1] auf Grabeskult Bezügliches findet sich niemals. Nicht selten indeß werden auch hier schon einzelne Gewänder sei es nur mit Firniß sei es mit roter oder brauner[2] Farbe gefüllt. Dieselbe Technik ward auch für Innenbilder von Schalen des strengen Stils beliebt; ein bekanntes, durch den Künstlernamen hervorragendes Beispiel hiervon ist die Berliner Schale des Euphronios (Gerhard, Trinksch. u. Gef. 14 [Berlin 2282; Hartwig, Meisterschalen Taf. 51]).

Nur wenig später als die erwähnte Gattung scheint eine andere Gruppe weißer Lekythen zu sein, welche die Konturzeichnung nicht in der Weise der rotfigurigen Technik mit jenen feinen Linien, die deutliches Relief haben, sondern mit breiteren Pinselstrichen und mit verdünnter, gelblicher Firnißfarbe aufträgt. Farbige Füllung erscheint hier niemals. Der weiße Tongrund hat hier nicht den dunkleren gelblichen Ton der vorigen Gruppe, sondern ist von hellem, lichtem Weiß. Der Stil der Zeichnung ist in der Regel etwas weniger streng als in der vorigen Gattung und die Augen sind bereits meist im Profil gezeichnet. Den

---

[1] Hierher gehören z. B. Eros, Berlin 713 [2245]; Nike fliegend vor einem Altar, Berlin 2417 [2249]; Nike mit Hydria, Benndorf, Gr. Vb. Taf. 23, 2 [Athen, Nat. Mus. Couve 1026. Fairbanks a. a. O. S. 48 Nr. 15]; Athena stehend, Berlin 1890 [2251]; im athenischen Kunsthandel ein besonders vorzügliches Stück mit einem großen Athenakopfe; ein ähnliches mit einem großen weiblichen Kopfe, neben welchem noch die leierspielenden Hände vorkommen, von vier dorischen Säulen überdacht [Fairbanks S. 54 Nr. 21 a. Arch. Ztg. 1885 S. 197].

[2] Violett und Blau kommen in dieser Gattung noch nicht vor.

Hauptunterschied bilden jedoch die Darstellungen, indem zwar hier diejenigen der vorigen Gruppe nicht ganz fehlen,[1] doch bei weitem die auf das Grab bezüglichen (es ist meist die Schmückung der Stelen durch die Frauen oder die bloße Darstellung des Grabes selbst) überwiegen. Die hier dargestellten, meist vor einem Tumulus befindlichen Stelen bieten übrigens für jene beklagenswerte Lücke in den erhaltenen, nämlich aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts wenigstens einigen Ersatz.[2]

Von diesen beiden Gruppen unterscheidet sich unsere Lekythos durch einige Eigentümlichkeiten, welche sie vielmehr in Verbindung mit den nun folgenden Gattungen des ganz freien Stiles setzt. Hals und Schulter der Vase zeigen dort nämlich noch immer den vollen Tongrund und die Schulter ist mit den aus Lotosknospen entstandenen schwarzen vertikalen Strichen bemalt. Hier ist der Hals bereits schwarz gefirnißt und die Schulter zeigt den weißen Grund und darauf freie Palmettenranken. Dies ist bereits der für alle weißen Lekythen des ganz freien Stils festgehaltene Typus. Unser Beispiel dürfte jedoch eines der ersten desselben sein: denn in seinen übrigen Eigenschaften schließt es sich vielmehr an die beiden vorigen Gruppen an, zwischen denen es in der Mitte steht, und zwar an die zweite derselben durch die Verwendung der breiteren Pinselkonturen ohne Relief und das helle Weiß des Tongrundes, an die erste 137 jedoch durch die Art der teilweise gefüllten, teilweise nur konturierten Gewänder, ferner durch die dem häuslichen Leben der Frauen entnommene Darstellung, endlich durch den strengeren Stil; denn auch hier sehen wir die Augen noch en face, nicht im Profil gezeichnet. Hierzu und zu einer Datierung des Gefäßes nicht viel nach der Mitte des fünften Jahrhunderts paßt auch die Inschrift, die konstant noch das dreischenklige Sigma gebraucht; dieselbe, die hauptsächlich der Füllung des Raumes dient, enthält nur die gerade in der genannten Zeit besonders beliebten *καλός*-Rufe: l. *ὁ παῖς καλός*, oben *καλός*, r. *Ὀλύνπιχος καλός*.[3] Es ist indeß gar nicht zu bezweifeln, daß die Vase bereits der Zeit des Schwankens zwischen ʃ und Σ angehöre, denn die oben genannte Schale des Euphronios, die nach der angewandten Technik (Linien mit Relief) und der noch etwas strengeren Zeichnung eher etwas älter sein müßte als unsere Lekythos, schreibt bereits Σ; ferner zeigt z. B. eine weiße attische Lekythos, die als die unmittelbar nächstfolgende Stufe nach der unsrigen gelten muß und von ihr im Wesentlichen nur durch den freieren Stil unterschieden ist, nicht nur bereits Σ,

---

[1] Z. B. Berlin 712 [2247] eine sitzende Frau spendend; Benndorf, Gr. Vb. Taf. 27, 2 Iris. [Berlin 2248. Fairbanks S. 305 Nr. 6.]

[2] Nicht viele sind publiziert; von denen bei Benndorf, Gr. Vb., gehören hierher Taf. 19, 2 [Louvre. Fairbanks S. 313 Nr. 28]. 5 [Berlin. Fairbanks S. 314 Nr. 29]; 24, 1 [Fairbanks S. 311 Nr. 19]. 2. [Athen, Nat. Mus. Couve 1053. Fairbanks S. 299 Nr. 15.]

[3] Ein in Athen nicht ungewöhnlicher (vgl. *C. I. A.* 1, 443; *C. I. G.* 120; 768), doch auf Vasen mir sonst nicht bekannter Name. [Klein, Griech. Vasen mit Lieblingsinschriften[2] S. 149.]

sondern auch das ionische Lambda Λ.[1] Doch ist bekannt und ließe sich leicht an vielen Beispielen zeigen, daß die Vasenmaler noch lange 𐌔 schreiben, nachdem Σ in den offiziellen Gebrauch übergegangen und auch ihnen nicht mehr unbekannt war.

Wir sahen, daß in verschiedenen Beziehungen unser Gefäß einer Übergangszeit angehört, indem es die Eigenschaften mehrerer fest geschlossener, aufeinander folgender Gruppen vereinigt. Ganz vereinzelt steht das Gefäß indessen nicht, wenn ich auch augenblicklich als in Stil und Technik fast genau übereinstimmend keine Lekythos, sondern nur ein weißes Alabastron aus Athen (Berl. Inv. Nr. 2632 [2257]) nennen kann.

Nur mit wenig Worten sei der weiteren Entwicklung der weißen Lekythen gedacht. Gemeinsam ist den folgenden Gattungen, daß andere Darstellungen als solche, die sich auf Grabeskult und Tod beziehen, nicht mehr vorkommen. Es folgen zunächst die ohne Zweifel noch ins fünfte Jahrhundert gehörigen Lekythen, welche die Umrisse der Figuren noch mit verdünnter Firnißfarbe geben (z. B. Benndorf, Gr. Vb. Taf. 20, 2 [Athen, Nat. Mus. Couve 1681. Fairbanks S. 210 Nr. 28]), dann diejenigen, welche die Firnißfarbe nur selten und für geringeres Detail, für die Konturen der Figuren aber eine matte graue oder gelblichbraune Farbe verwenden (z. B. Benndorf Taf. 18, 2 [Athen, Nat. Mus. Couve 1714. Fairbanks S. 233 Nr. 57]), endlich die ohne alle Firnißfarbe und mit roten oder rotbraunen Konturen der Figuren. Da die Bekrönung der Grabstelen mit Akanthos erst in den beiden letzten Gattungen auftritt, so werden jene vorhergehenden Gruppen, da der Akanthos auf inschriftlich zu datierenden erhaltenen Stelen schon zu Anfang des vierten Jahrhunderts erscheint, noch in das Ende des fünften oder wenigstens den Anfang des vierten Jahrhunderts gewiesen. Auch dies eine Bestätigung, daß die früher besprochenen älteren Gruppen ungefähr in die Mitte des fünften gehören. [Vgl. Sammlung Sabouroff I S. 7 ff.]

Zum Schlusse möchte ich noch auf eine gewisse Analogie hinweisen, die mir zwischen der besprochenen Entwicklung der weißen Lekythen und den attischen Grabreliefs zu bestehen scheint. Es bedarf dieser Punkt noch genauerer Forschung; indeß eine bestimmte Verwandtschaft der Darstellung unserer Lekythos, ebenso wie der ähnlichen oben [Anm. 1 dieser Seite] erwähnten, mit denjenigen älteren Grabreliefs, welche nur Szenen aus dem täglichen Leben des Frauengemaches darstellen, ist nicht zu leugnen; und wie nun in den attischen Grabreliefs offenbar, freilich erst im vierten Jahrhundert, eine Beziehung zum Tode und Abscheiden immer deutlicher zum Ausdruck zu gelangen scheint, so sahen wir jene einfachen Lebensdarstellungen von den weißen Lekythen schon in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts verschwinden, um den von Grab und Tod entlehnten Stoffen zu weichen.

---

[1] Berl. Inv. Nr. 2568 [2443] ΔΡΟΜΙΠΠΟΣ ΚΑΛΟΣ ΔΡΟΜΟΚΛΕΙΔΟ, sitzende Frau, der eine Amme das Kind hinhält. [Klein a. a. O. S. 159.]

NOTIZEN AUS ENGLAND

(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 39, 1881)*

Ich stelle im Folgenden Einiges zusammen, dessen Mitteilung auch in 301 dieser Gestalt, als Notiz ohne größern Zusammenhang, manchem erwünscht sein dürfte.

I. Vasen. Die Sammlung des Marquis von Northampton auf Castle Ashby in Northamptonshire[1] enthält mehrere Vasen mit Künstlerinschriften, deren Verbleib zum Teil unbekannt war und die überdies meist nur in ungenügenden Beschreibungen vorlagen. Durch das Entgegenkommen des Besitzers und die freundliche Vermittlung des Herrn W. C. Perry in London ward es mir möglich, die ganze Sammlung eingehend zu studieren. Ich wähle die folgenden Notizen aus:

1. Die früher in Hope's Besitze befindliche und 1849 versteigerte (siehe Arch. Anz. 1849, S. 100) Amphora des Andokides, Nr. 1 bei Brunn, Künstlergesch. II S. 659, ist jetzt auf Castle Ashby. [Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen[2] S. 189 Nr. 1. Burlington, Fine Arts Club 1888 Nr. 108.] Die Form der Amphora ist merkwürdig und mir nur noch einmal bekannt, an einem Gefäße des Louvre [F 204], das auch denselben Stil, ja fast dieselbe Darstellung (Dionysos zwischen Silen und Mänade) zeigt und ohne Zweifel ebenfalls aus Andokides' Werkstatt hervorging. Die Mündung sowie der Fuß sind in mehreren plastischen Absätzen äußerst fein gegliedert; die Henkel setzen an der Mündung an; der Hals bildet einen nach oben sich etwas verengenden Zylinder; außer Mündung und Hals ist alles schwarz gefirnißt. Der Stil ist der gewöhnliche spätere, schwarzfigurige, doch sehr zierlich. Die Inschrift, durch die zweifellose Form *ἐποίει* interessant, befindet sich oben auf dem Rande der Mündung:



2. ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ steht auf einer der gewöhnlichen Amphoren 302 dieses Meisters, die im Brunn'schen Verzeichnisse fehlt; Henkel sowohl als Hals

* [An dieser Stelle wird nur das auf Vasen Bezügliche wiedergegeben, die gleichzeitigen Notizen über einige plastische Werke folgen weiter unten.]

[1] Vgl. über sie Arch. Ztg. 1846 S. 340 ff. (Birch und Gerhard); Arch. Ztg. 1864 S. 237* (Conze); Arch. Ztg. 1874 S. 12 (Michaelis).

zeigen nur Palmetten- und Lotosschmuck; auf der Schulter ist jederseits ein großes Auge (!) und je eine Nase gemalt, umrahmt von den auch bei den Augenschalen üblichen Palmetten. [Klein a. a. O. S. 65 Nr. 47.]

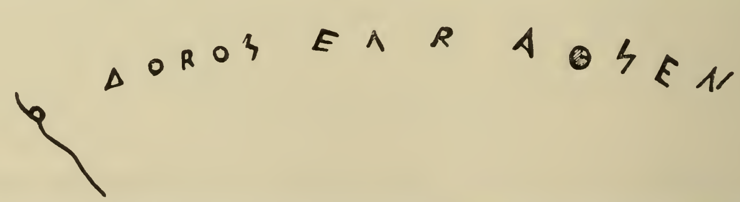
3. Von Tleson's gewöhnlichen Trinkschalen ist außer Brunn Nr. 13 und 14 [Klein a. a. O. S. 74 Nr. 19 u. 20] (welche kein Innenbild zeigen) noch eine dritte mit Innenbild da: die wappenartige Gruppe zweier sich stoßender Böcke, in der Mitte zwischen beiden streng stilisiertes Palmettenornament. [Klein a. a. S. 74 Nr. 29.] Zu bemerken ist, daß auf Brunn Nr. 14 die beiden Sigma der Inschrift nur zweistrichig (<) gebildet sind. Übrigens lautet die Inschrift nach meinen Notizen immer *Τλ. ὁ Ν.ἐποίεσεν.*[1]

4. Von Hermogenes ist da: Brunn Nr. 10, jederseits mit feinem Frauenkopf in Kontur; unter dem Fuße eingekratzt ΙΤΑ; ferner Brunn Nr. 12; die Inschrift der einen Seite ist die regelmäßige, die der andern aber lautet: links vom Bilde ΕΓΟΙΕΣΕΝΕΜ //// und rechts dasselbe ΕΓΟΙΕΣΕΝΕΜΕ [Klein a. a. O. S. 83 Nr. 11 u. 14].

5. Aus Hope's Versteigerung 1849 kam hieher auch der Teller des Epiktet Brunn Nr. 18, ein Knabe mit langem Haar auf einem Hahne reitend; das Haar zeigt die Ritzlinie. [Klein a. a. O. S. 105 Nr. 16.]

6. Von Basseggio erworben ward die Schale des Pamphaios bei Brunn Nr. 3, die Panofka als bei Basseggio befindlich abbildete; sie gehört zu den weniger sorgfältigen des Meisters. Die Haare zeigen die übliche Ritzlinie [Klein a. a. O. S. 94 Nr. 19].

7. Das Interessanteste unter den Künstlervasen sind zwei Fragmente von den zwei Seiten einer Schale der vorzüglichsten Art. Das eine zeigt den bärtigen vollbekleideten Dionysos sitzend mit dem Kantharos, in der L. einen Rebzweig; auf ihn zu kommt ein ithyphallischer Silen mit Schlauch und eine Mänade mit Schlange (Beischrift ΜΑΙ); hinter ihm ein flötender Silen und der Rest einer 303 taumelnden Mänade. Auf dem anderen ist nur der Oberkörper eines Jünglings[2] erhalten, der mit attischem Helme in Chiton und Mäntelchen, an der vorgestreckten L. den Schild (mit einem trefflichen vortretenden Silenskopfe als Zeichen) mit gesenktem Speere auf einen (fehlenden) gesunkenen Gegner einstürmt, von dessen Lanze noch der obere Teil sichtbar ist. Oben steht in rot aufgemalten Buchstaben



Der Stil und verschiedene kleine technische Eigentümlichkeiten erweisen diese Fragmente als am nächsten den Schalen des Brygos verwandt. Wie wir neuerdings den eigentlichen Maler wenigstens eines der mit *Ηιερον ἐποιεσεν* signierten

[1] Conze a. a. O. S. 237* scheint einmal *ἔγραψεν* gelesen zu haben.

[2] Nicht Athena oder Amazone, wie Birch a. a. O. S. 342 sagte (wonach Brunn S. 743).

Gefäße in der Person des Makron kennen gelernt haben,[1] so könnte unser . . . . *όδωϱος* leicht der Maler der schönen *Βϱυγος ἐποιεσεν* bezeichneten Schalen oder wenigstens einiger derselben sein. [Klein a. a. O. S. 218 Nr. 8.]

8. Unter den übrigen zahlreichen, meist schön erhaltenen Gefäßen ragen hervor: die Gerhard, Auserl. Vasenb. 317. 318 [Burlington, Fine Arts Club Exhibition of Ancient Greek Art 1904 Taf. 90. 91] nicht ganz genau publizierte, merkwürdige, nichtattische Amphora; ferner ebd. Taf. 137 und Taf. 108 (nach Gerhard von Basseggio „nach England“ verkauft); dann die von Birch a. a. O. Nr. 2 erwähnte panathenäische Amphora von 0,27 Höhe, die zu den ältesten der Gattung gehört. Das Gesicht der Athena ist wie auf der Burgonschen noch mit besonderem Pinselkontur umzogen, eine von chalkidischen Vasen übernommene Eigenheit. Der Revers zeigt auf dreistufigem Bema einen bartlosen *αὐλητής* im langen roten Chiton und r. und l. je einen sitzenden Kampfrichter. Man wird hieraus schließen müssen, daß die Nachricht des Plutarch, es habe Perikles zuerst den musischen Agon an den Panathenäen eingeführt,[2] entweder ganz unrichtig oder nur für die Einführung an einem der beiden Panathenäenfeste, dem kleinen oder dem großen, gültig sei. Unsere Vase lehrt uns jedenfalls, daß ein Agon im Flötenspiel an einem der beiden Feste schon zu Ende des sechsten oder wenigstens zu Anfang des fünften Jahrhunderts üblich war.[3] — Bemerkenswert ist ferner der von Birch 304 Nr. 8 erwähnte Stamnos des schönsten noch strengen Stiles mit der seltenen Darstellung der Athena, die dem sitzenden Zeus in die Phiale eingießt; gegenüber thront Hera ebenfalls mit Schale, dazu Szepter und hohem Kalathos (vgl. über verwandte Darstellungen Stephani CR. 1873 S. 224 ff. Mitteil. d. Athen. Inst. VI, S. 116 ff.). Athena in dieser Weise dem Zeus dienend ist mir nur noch auf einer Karlsruher Amphora desselben Stiles (Fröhner, Vasen u. Terrac., Karlsr. Nr. 95 [Winnefeld, Beschr. d. Karlsruher Vasensammlung Nr. 203]) bekannt. Die Rückseite der Northampton Vase zeigt eine gewöhnliche Spendeszene beim Abschied eines Jünglings. Unten eingekratzt AP [Hackl, Merkantile Inschriften auf attischen Vasen S. 36]. — Eine schöne Nolanische Amphora zeigt die auch sonst bekannte Darstellung des Apollon als Kitharöde langsam schreitend und dabei die Spende ausgießend, die Artemis ihm gereicht. — Zu dem auch von Conze erwähnten und von Panofka im Bull. Nap. 1847 (V) Nr. 82 publizierten apulischen Gefäße bemerke ich, daß die Inschrift der Göttin des Parisurteils, die nur Aphrodite sein kann, in der Tat ΕΛΕΝΗ also *Ἑλένη* lautet!

---

[1] Gazette archéol. 1880 Taf. 7. 8. [Furtwängler-Reichhold Taf. 85.]

[2] Michaelis, Parthenon S. 322.

[3] Musischer Agon auf sicheren panathenäischen Gefäßen ist mir sonst freilich nicht bekannt. Die Berliner Amphora bei Gerhard, Etrusk. u. campan. Gef. Taf. I ist der Form nach keine eigentlich panathenäische und gehört überdies dem spätesten schwarzfigurigen Stile an. [Vgl. Bonner Studien S. 245. Dagegen v. Brauchitsch, Die Panathenäischen Amphoren S. 2. Vgl. aber Gardiner, Greek athletic Sports and Festivals S. 230.]

ZWEI TONGEFASSE AUS ATHEN

(ATHENISCHE MITTEILUNGEN 6, 1881
Tafel III und IV [= Textabbildungen])

106 Die Tafel III [Fig. 1 u. 2] zeigt die Abbildung des bereits von Herrn Prof. Kumanudis im *Ἀθήναιον* (Bd. IX, 1880, Beilage hinter S. 50) beschriebenen und besprochenen Gefäßes vom Dipylon, dessen Inschrift beistehend [Fig. 3] im Holzschnitt wiedergegeben ist;[1] über dieselbe hatte Herr Prof. A. Kirchhoff die Güte Folgendes mitzuteilen:



Fig. 1.

„Was die Lesung der Inschrift betrifft, so kann es meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, daß Herr Kumanudis in den ersten 35 Zeichen richtig die Worte

ὃς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει

erkannt hat; unmöglich aber ist es seiner Lesung der letzten 12 (*τοῦτον ἔκαυσεν*) beizustimmen, da sie, auch abgesehen von der unzulässigen Voraussetzung, es habe die erste Silbe von *τοῦτον* mit einfachem *ο* statt *ου* geschrieben werden können, sich auf falsche Wertbestimmungen einzelner Zeichen gründet. Vollkommen deutlich und wohlerhalten sind die ersten vier (*τοτο*); das fünfte ist verstümmelt und wird von Herrn K. zu *ν* ergänzt; ist aber auf den Ansatz eines Basenstriches, welcher auf Herrn Lollings revidierter Abschrift angegeben ist, irgend Verlaß, so kann das Zeichen durchaus nur ein *δ* gewesen sein. Es folgen zwei unverstümmelte Buchstaben, welche als *ε* und *κ* deutlich sind. Dagegen sind gleich wieder die beiden folgenden Zeichen in einer Weise verletzt, welche eine Deutung unmöglich macht. Das erste nimmt Herr K. auf Grund seines eignen Faksimile als *α*, das zweite ergänzt er zu *υ*, aber Herrn Lollings Zeichnung stimmt dazu übel und das vermeintliche *α* würde dann eine Gestalt und

[1] [Wir geben hier außerdem in Fig. 4 das neuere Faksimile von Studniczka (Athen. Mitt. 1893 Taf. 10). Vgl. Collignon-Couve 253. Larfeld, Epigraphik II, 2 S. 393. Rhein. Mus. 1911 S. 203, Elter.]

eine Stellung erhalten, welche von derjenigen sehr wesentlich abweichen würden, die auf den lesbaren Teilen der Inschrift dieser Buchstabe regelmäßig zu haben pflegt. 107 Das folgende, drittvorletzte Zeichen ist entschieden ein μ; Herr K. will ihm den Wert von σ geben, allein dies ist unmöglich, da der Zischlaut auf dem lesbaren Teile der Inschrift deutlich durch ≤ oder ≀ bezeichnet wird. Auch der vorletzte Buchstabe kann nicht, wie Herr K. annimmt, ein ε sein sollen, da die Gestalt des letzteren sonst ganz regelmäßig ⋸ zu sein pflegt; ich kann nur annehmen, daß die seltsame Buchstabenform dadurch entstanden ist, daß dem Schreiber, welcher



Fig. 2.

ein Jota der gewundenen Form einzuritzen beabsichtigte, beim ersten Ansetzen der Griffel ausglitt und dadurch wider seinen Willen jene schräg nach unten verlaufende gerade Linie entstand, welche mir nicht ein integrierender Bestandteil des Buchstabenzeichens sein zu können scheint. Etwas Ähnliches ist ihm auch beim Einritzen des letzten Zeichens passiert, wenn dasselbe mit Herrn K. für ein ν zu nehmen ist, was das Nächstliegende scheint; denn was er zu Stande gebracht hat, enthält offenbar einen Strich zu viel.

So gewiß also die letzten zwölf Zeichen nicht als *τοῦτον ἔκαυσεν* gelesen werden können, so wenig bin ich doch anderseits im Stande, an Stelle der aufzugebenden Lesung eine bessere, den gegebenen Tatsachen entsprechende und mich selbst befriedigende zu setzen; nur das eine scheint klar, daß der fragliche Schluß der Inschrift mit *τοῦ τόδε* beginnt.

Daß die Inschrift eine attische ist, ergibt sich mit Sicherheit aus der sprachlichen Form des kontrahierten Genetivs *ὀρχηστῶν,* welche gegenüber den kontrahierten und unkontrahierten Bildungen der übrigen Mundarten, *ὀρχηστάων*, *ὀρχηστέων, ὀρχηστᾶν,* geradezu als eine spezifisch attische bezeichnet werden 108

muß. Auch das Alphabet stimmt mit dem attischen, namentlich in einer so charakteristischen Besonderheit, wie in der Verwendung des Zeichens X zur Bezeichnung des Lautes von χ. Allerdings begegnen daneben zwei Abweichungen von Erheblichkeit; diese aber scheinen mir in dem hohen Alter der Inschrift ihre genügende Erklärung zu finden. Es wird nämlich

1. der Laut des Jota nicht wie sonst in attischen Inschriften, auch den ältesten der bis jetzt bekannten, durch eine senkrechte gerade Linie I, sondern eine gewundene, ꙅ, bezeichnet. Da indessen die letztere Form anerkanntermaßen die ursprüngliche ist, aus der die andere relativ jüngere überall durch Vereinfachung hervorging,

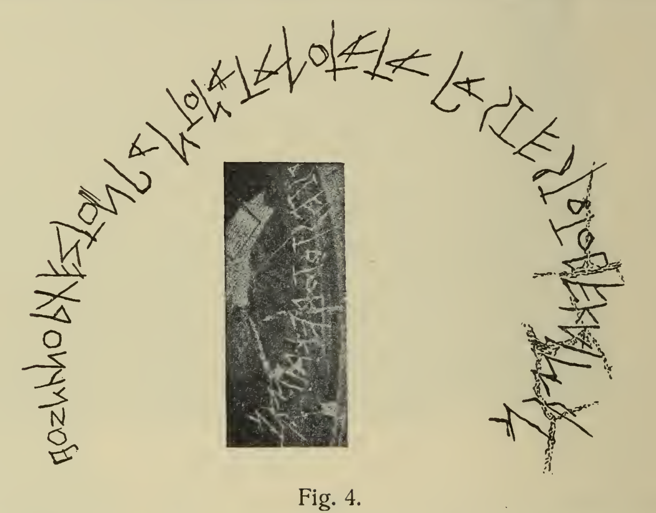


Fig. 4.

so folgt aus dieser Abweichung lediglich, daß unsere Inschrift älter sein muß als alle sonst bekannten aus Attika stammenden, also einer Zeit zuzuweisen ist, welche vor dem Anfange des sechsten Jahrhunderts liegen muß. Dazu stimmt denn auch der höchst altertümliche Charakter aller übrigen Schriftzeichen auf ihr sowie die linksläufige Richtung der einen Zeile, aus der sie besteht.

2. Hat das Lambda auffälligerweise nicht die auf allen andern vom ionischen Alphabete noch nicht beeinflußten attischen Inschriften begegnende Form ⸤, welche wir deshalb als die spezifisch attische zu bezeichnen gewohnt sind, sondern die den meisten der übrigen griechischen Alphabete geläufige umgekehrte, Γ (Λ, Λ). Es würde aber aus diesem Umstande meines Erachtens, vorausgesetzt daß nicht ein zufälliges Versehen des Schreibers unserer Inschrift vorliegt (eine Möglichkeit, die vorläufig offen gehalten werden muß, da das Lambda zufällig auf ihr nur ein einziges Mal vorkommt), nur zu schließen

Fig. 3.

sein, daß der Schriftgebrauch in Attika im Laufe der Zeiten sich geändert und von der einen Form (Γ) zur andern (ᒷ) später übergegangen wäre. Das Eindringen des ᒷ würde ich alsdann geneigt sein, auf chalkidischen Einfluß zurückzuführen. Denn die Lambdaform ᒷ begegnet nur auf den Inschriften der Gebiete von Attika, Böotien, der opuntischen Lokrer und Chalkis (nicht der übrigen Städte auf Euböa), was, 109 da diese Gebiete einen geschlossenen geographischen Komplex bilden, unmöglich zufällig sein kann, und zwar um so weniger, als im Übrigen das attische Alphabet einer ganz andern Reihe angehört als die der übrigen genannten Gebiete. Im Alphabete von Chalkis aber ist die Form ᒷ offenbar uralt, da sich ihrer auch die Kolonien dieser Stadt in Italien und Sizilien ausschließlich bedienen; nicht so, wie es scheint, in dem der Opuntier; wenigstens kennt das Alphabet der stammverwandten Lokrer nur die andere Form. Auch die Böoter scheinen vom Γ erst später zum ᒷ übergegangen zu sein, und für Attika würde unsere Inschrift den gleichen Hergang bezeugen."

Eine griechische Inschrift, entdeckt auf einem jener hochaltertümlichen Gefäße, deren das Dipylon zu Athen uns eine so reiche Fülle schenkte, und deren Stil man noch vor nicht langer Zeit als urindogermanischen bezeichnen zu dürfen glaubte, mußte freudiges Erstaunen hervorrufen. Es wurde dies freilich etwas gedämpft, als man erfuhr, daß die Buchstaben nicht aufgemalt, sondern erst nach Vollendung des Gefäßes eingeritzt worden waren. Alle Schlüsse auf den Fabrikationsort dieser und der gleichartigen Vasen werden dadurch hinfällig; denn so gut sich in Etrurien attische Vasen mit gravierten etruskischen Inschriften finden, ebenso kann hier eine attische Inschrift auf ein Gefäß fremder Herkunft gesetzt worden sein. Gleichwohl dürfte die sorgfältige Publikation des merkwürdigen Kännchens, die wir auf Taf. III [Fig. 1 u. 2] bieten, allgemein willkommen sein.

Man sieht auf den ersten Blick, daß das Gefäß in die große Klasse jener in der tiefsten Schicht am Dipylon gefundenen Vasen gehört, deren Dekoration wesentlich aus geometrischen Motiven besteht. Wir sehen die üblichen das Gefäß umgürtenden horizontalen Streifen und die vielfachen Zickzackverzierungen. Auch die Technik ist die jener Klasse, die Firnißfarbe die gewöhnliche, dunkelbraune, die leicht zum Abspringen neigt.

Endlich ist die Form der Kanne eine in jener Vasengattung zwar nicht sehr 110 häufige, doch wenigstens bei kleinen Gefäßdimensionen mehrfach vorkommende. Diese entwickelte Kannenform mit der dreigespaltenen Mündung, die von oben gesehen einem Kleeblatte gleicht, erscheint vereinzelt bereits in der letzten Periode „Mykenischer" Vasenindustrie,[1] dann hier in der „geometrischen" Gruppe. Immer ist der Hals lang und schlank, setzt die Schulter scharf ab und wölbt

[1] Nicht zu verwechseln ist natürlich die Form der silbernen Kanne aus einem der Gräber (Schliemann, Mykenae S. 280 Nr. 353), welche die uralte, einfache, spitzzulaufende Form der Mündung zeigt.

sich der Bauch in gedrungner Breite; als Fuß dient die einfache Abplattung unten, selten von einem verschwindend kleinen Wulste umgeben. Während der Bauch immer nur mit Streifen oder einfacher Deckfarbe bemalt ist, zeigen die breite Schulter oder der Hals reichere ornamentale oder bildliche Dekoration.[1] Gewöhnlich ist der Hals der Sitz des Hauptbildes wie in unserem Beispiele, an welchem überdies noch hervorzuheben ist, daß das Bild als eine besonders umrahmte, von der Firnißdecke ausgesparte Fläche gekennzeichnet ist,[2] entsprechend einer in der spätern Gruppe der geometrischen „Dipylonvasen“ sich geltend machenden Tendenz, das ganze Gefäß zu firnissen und bestimmte Streifen und Räume für die Dekoration auszusparen.[3] Wir haben hiemit eine relative Zeitbestimmung unseres Gefäßes bereits angedeutet. Kein Zweifel, daß dasselbe nebst all seinen Genossen nicht der älteren Gruppe geometrischer Vasen,[4] sondern der eben charakterisierten spätern angehört; so dient denn auch ein Beispiel einem Gefäße als Aufsatz, das bereits die aufwärts gerichteten Zacken oder Strahlen zeigt,[5] die nur in der letzten Gruppe jener Vasen erscheinen.

111 Das Bild unsrer Kanne ist von keinem besondern Interesse, obwohl ich für das dargestellte Tier, ein weidendes Reh, augenblicklich im Kreise dieser Vasen kein zweites Beispiel wüßte; denn das Gewöhnliche ist hier das Pferd und der Steinbock, seltner auch der Hirsch. Hinter dem Reh steht einer jener häufigen Vögel mit langem Halse, dessen Bauch, ebenfalls in der regelmäßigen Weise,[6] nicht voll ausgemalt, sondern nur durch Striche gefüllt ist.

Eine unserem Gefäße sehr nahe verwandte Klasse von Oenochoen, die jedoch scharf unterschieden werden muß, darf hier nicht unberücksichtigt bleiben. Die Form ist zwar dieselbe, doch mit ganz veränderten Proportionen, indem die Ausladung des Bauches auf ein Minimum reduziert ist und die Schultern unbedeutend abfallen, ohne die Trennung von dem langen Halse energischer zu markieren. Wie die Form so sind auch Ornamentik und Darstellungen von der vorgen Klasse verschieden, ohne doch die nächste Verwandtschaft zu verleugnen, wie denn auch die Technik beider Gruppen im Wesentlichen dieselbe ist. Doch zuweilen erscheinen phantastisch geflügelte Wesen und zu den einfach geometrischen Ornamenten gesellen sich solche die von dem sog. „orientalischen“ Systeme herzuleiten oder ganz eigentümlich sind.[7] Während jene große Gruppe der

---

[1] Vgl. Collignon, Catal. des vases peints du Varvakion Nr. 45. 47. [Collignon-Couve 238. 251.]; Conze, Zu den Anfängen gr. Kunst, 1870, Taf. 4; als Deckelkrönung eb. Taf. 9, 1. Andere ähnliche in London und Leyden.

[2] Vgl. ebenso in der kleinen unbedeutenden Kanne vom Dipylon Annali d. Inst. 1872, Taf. K. 4.

[3] Vgl. Löschcke in Annali d. Inst. 1878 S. 310 f.

[4] Wie z. B. Conze a. a. O. Taf. 1, oder 9, 2.

[5] Conze a. a. O. Taf. 9, 1.

[6] Vgl. z. B. Conze a. a. O. Taf. 2 u. a.

[7] Ich habe über diese Klasse, die man nach einem Hauptfundorte, französischem

„Dipylon"-Vasen bekanntlich weit verbreitet ist auf den Inseln und in Griechenland, so hat sich diese wenig zahlreiche Klasse bis jetzt nur in Attika gefunden und während jene sehr wahrscheinlich aus der Fremde dahin importiert ist, so dürfte letztere einheimisches Erzeugnis sein im Anschlusse an jene und wohl 112 teilweise noch gleichzeitig mit ihr.

Eine andre Gruppe geometrisch dekorierter Vasen, in welcher die Form unserer Kanne ganz besonders beliebt und gewöhnlich ist, tritt endlich auf in den Funden aus Italien, Etrurien sowohl als Kampanien. Die Form pflegt die unsrer Dipylonkanne zu sein, nur etwas schlanker.

Ein andrer Typus der Kanne, eine schwerbauchige Form mit kurzem Halse, ist in der alt-rhodischen und der ihr verwandten alt-korinthischen Vasenindustrie die übliche und hier auch sehr beliebte. Merkwürdig ist dagegen, daß die Form in der älteren attisch-schwarzfigurigen Vasenklasse fast gar nicht erscheint, um erst mit dem spätern schwarzfigurigen und dem rotfigurigen Stile wieder mehr aufzukommen.

Kehren wir zu unsrer Oenochoe mit der Inschrift zurück und suchen wir schließlich ihre Entstehungszeit etwas näher zu fixieren, so dient als Grenze nach unten die von Kirchhoff hervorgehobene Tatsache, daß sie nicht jünger als das siebente Jahrhundert sein kann; wegen der Grenze nach oben aber werden wir uns erinnern, daß sie zu der spätern Gruppe der geometrisch dekorierten Vasen gehört. Nun ist es aber nach andern Tatsachen [1] wahrscheinlich, daß die letztern noch im siebenten Jahrhundert auch in Attika üblich waren, mithin wird unser Gefäß wohl eben dem genannten Jahrhundert angehören. Obwohl, wie schon erwähnt, wahrscheinlich aus der Ferne importiert, zeigt es durch einen eignen Zufall doch die älteste attische Inschrift. Keine der Tausende von „Mykenischen" Vasen weist irgend ein Schriftzeichen auf — ein neuer Beleg, wenn es deren noch bedarf, für das höhere Alter derselben der „geometrischen" Vasengruppe gegenüber. [2]

Es ist nur ein äußeres Band, das die Tafel IV [Fig. 5] mit der vorigen vereinigt. Die schöne, nur leider sehr fragmentierte Kylix [Collignon-Couve 1844] soll nämlich an derselben Stelle beim Dipylon gefunden sein, wie jene alte Oeno- 113 choe, nur in einer höheren Gräberschicht. Sahen wir dort das älteste Beispiel attischer Schrift noch eingeritzt auf ein Gefäß, das der Athener mit anderem

---

Vorgange folgend, als die der Phaleron-Vasen bezeichnen mag, in „Bronzefunde aus Olympia" S. 47 Anm. 1 [oben Bd. I S. 374 Anm. 4] Einiges zusammengestellt; das meiste sind kleine Oenochoen (die Form s. Revue archéol. 1869, I S. 216). Einen Übergang von der vorgen zu dieser Gruppe bildet Conze a. a. O. Taf. 5, 3. Eine hochbedeutende neuerworbene große Amphora des Berliner Museums darf indeß auch hieher gezogen werden. [Berliner Vasenkatalog 56, Archäol. Jahrb. 1887 Taf. 5.]

[1] Vgl. meinen Aufsatz über einge Bronzen in Annali d. Inst. 1880 [oben Bd. I S. 433] und „Bronzefunde aus Olympia" S. 46 [oben Bd. I S. 374].

[2] [Jetzt zu modifizieren. Vgl. Evans, Scripta Minoa.]

Grabesschmucke aus der Ferne bezog, so ist die ungefähr zwei Jahrhunderte jüngere Schale hier ein Stück aus der höchsten Blütezeit eigner attischer Vasenindustrie, wo auch auf diesen bescheidnen Zweig ein voller warmer Strahl aus der Sonne der damaligen geistigen Kultur in Athen fiel. Es gehört zugleich zu den seltnen Stücken, in denen die kühneren der großen Vasenmaler zuerst versuchten, der höheren Malerei sich zu näheren.

Fig. 5.

Die Schale ist nämlich eine von denen, welche zwar außen den üblichen auf dem roten Tongrunde ausgesparten Figurenschmuck tragen, deren ganzes Innere jedoch von weißer Tonschicht überzogen als Grund für das in bescheidner Buntheit auftretende Bild dient. Die spätere Zeit der großen attischen Schalenmaler, wo der strenge Stil bereits in den sog. schönen übergeht, ist die kurze Epoche, in welche die Gruppe dieser meist herrlichen Schalen fällt,[1] die außer der Firnißfarbe in ihren verschiednen Nuancen noch eine braunrote hellere oder dunklere Farbe und zuweilen Vergoldung anwenden. Die Innenbilder halten teils die Grenze der Tradition

[1] Die Hauptbeispiele sind aufgezählt bei Heydemann, Annali 1877 S. 288, und Klein, Euphronios S. 94 [[2] S. 248]. Vorangeht die mit dem Namen des Euphronios bezeichnete Berliner Schale [2282]; ihr sehr verwandt ist die Schale aus Kameiros (Salzmann Taf. 60 [Brit. Mus. D 2]), sie stammt jedenfalls aus demselben Kreise wie die des Euphronios, wahrscheinlich sogar von letzterem selbst; wenigstens befindet sich an beiden derselbe Lieblingsname *Γλαύκων*; auf der Berliner Schale war der Name nur durch die jetzt von mir entfernte Übermalung entstellt. Unter den hierhergehörigen Schalen trägt ferner den unverkennbaren Stil des Brygos die in München Nr. 332 [2645] (Abbildung bei Thiersch ungenügend); sie gehört übrigens zu den strengsten in dieser Gruppe.

inne, indem sie sich auf einen kleinern Kreis im Zentrum beschränken, oder sie dehnen sich aus und suchen von dem ganzen Schaleninneren Besitz zu ergreifen. Doch beide Arten hatten ihre offenbaren Mängel; zu der letzteren forderte zwar der weiße Untergrund auf, der das ganze Innere deckte, doch das große Bild, zu 114 dem man so gelangte, widersprach der nötigen Unterordnung des Schmuckes unter die Tektonik der Schale. Einen originellen und soweit mir bekannt bis jetzt neuen Ausweg ergreift unsere Schale, indem sie rings um den beibehaltenen kleineren inneren Kreis noch einen Figurenstreif anordnet, der den Raum bis zum Rande der Schale füllt.[1] So war man der Tektonik der Schale gerecht geworden und hatte zugleich das ganze weißgrundierte Innere derselben bildlich geschmückt. Daß diese Lösung keinen Anklang fand,[2] lag offenbar in der häßlichen Wirkung, welche die verschiedenen radial nach dem Mittelbilde zusammenlaufenden Achsen der Figuren des äußern Ringes machen mußten. Die beste Lösung, wie sie schon Euphronios fand, blieb vielmehr eine geschickte Vermittelung zwischen den beiden oben angedeuteten Extremen. Unsere Schale zeigt in der dieser Gattung gewöhnlichen[3] Weise die Konture mit feiner schwarzer und die Falten der Untergewänder mit verdünnter gelber Firnißfarbe ausgezogen, während die Mäntel, wie es die Abbildung angibt, mit hellerer und dunklerer brauner Farbe gemalt sind. Als etwas Besonderes tritt bei unsrer Schale jedoch hinzu, daß Mehreres, wie die Kanne, die Schale, die Spitze des Szepters und der Nagel des Stuhles, aus weißem Ton in Relief auf dem weißen Grunde aufgehöht ist. Wahrscheinlich waren diese Teile überdies vergoldet;[4] ähnliche aufgehöhte und vergoldete Partien, nur von geringerem Umfange, zeigt die zu dieser selben Gruppe 115 gehörige Münchner Schale Nr. 336. [2685. Furtwängler-Reichhold Taf. 65.]

Die Darstellung des Mittelbildes ist noch deutlich zu erkennen: eine auf dem bequemen attischen Lehnstuhle sitzende Frau, die mit der Linken sich auf ein blütenbekröntes und von einer Binde umwundnes Szepter stützt, hält mit

[1] Einen Figurenstreif im Innern der Schale, doch ohne Mittelbild zeigt z. B. die alte nicht attische Phineusschale, Mon. d. Inst. X, 8. [Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 41.] Einen kleinen Bildstreif rings um ein Mittelbild, doch lange nicht bis an den Schalenrand reichend, auch nur liegende Figuren darstellend, zeigt die Berliner rotfigurge Schale Nr. 1942 (Gerh.) [2299]. Eine neuerworbne Berliner Phiale aus Athen zeigt auf dem Omphalos in der Mitte einen Kopf und rings einen das Innere füllenden Bildstreif [Berlin 2310].

[2] Ebenso vereinzelt bleibt der unglückliche Versuch, bei gewöhnlichem rotfigurigem Innenbilde die Außenseiten auf weißen Grund zu malen, wie in der Schale von Kolias (Mon. d. Inst. X, 37[a] [Gotha. Klein, Meistersignaturen[2] S. 218, 7]), auf welcher übrigens der Künstlername wahrscheinlich *Ηιερον εποιεσεν* zu lesen ist. Namentlich das Innenbild spricht deutlich für diesen Meister.

[3] Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 136 1. Spalte [oben S. 78].

[4] Ohne Vergoldung zeigt ein Berliner Alabastron strengen Stiles (Inv. 2632 [2257]) auf weißem Grunde das Fleisch einer weiblichen Figur weiß aufgehöht! Dasselbe auf rotem Tongrunde doch noch plastischer auf der Kylix in diesen Mitt. Bd. 5 Taf. 10.

der Rechten eine Phiale, um sich von einer vor ihr stehenden Frau in gleicher Gewandung und mit gleichem Szepter aus einer Oenochoe eingießen zu lassen. Die Szepter deuten auf zwei höhere Göttinnen und da bleiben uns wohl nur Demeter und Kora übrig; letztere wäre natürlich die Stehende.[1] Von dem umlaufenden Streif ist nur der Unterteil einer wiederum gleich gewandeten Figur mit Szepter erhalten; dazu drei (nicht abgebildete) zusammenhangslose Fragmente von dem äußern Rande; auf einem derselben[2] steht neben der Spitze eines Szepters ΦΕΡΡΕΦΑΤ *τα,* also die auf attischen Vasen gewöhnliche Form für Persephone. Der Gegenstand des äußern Bildstreifs war demnach aus demselben Kreise genommen wie der des Mittelbildes. Die Außenseiten der Schale zeigten in üblicher Weise rotfigurge Bilder, von denen nur die untern Teile von drei Mantelfiguren, die eine mit Stock, erhalten sind.

Kora und Demeter, unter sich allein, nur die erstere mit einer Spende be-116 schäftigt, ist eine sehr seltene Darstellung. Overbeck[3] erwähnt nur die prächtige athenische Lekythos des Varvakions,[4] die ebenfalls auf weißem Grunde, doch mit noch reicherer Anwendung braunroter Farbe (auch für die Untergewänder) Demeter und Kora gegenüber zeigt, die letztere selbst mit der Schale spendend (nicht der Demeter eingießend). Im Bull. d. Inst. 1878 S. 72 ferner habe ich auf eine Oenochoe des schönsten Stils vom Ende des fünften Jahrhunderts aufmerksam gemacht, die Demeter mit Szepter und Ähren zeigt und gegenüber Kora, die auf einen zwischen beiden stehenden brennenden Altar eine Spende gießt. Die verwandtesten Darstellungen findet man auf Vasen aus dem apollinischen Kreise, wo so oft[5] Artemis erscheint, die dem Bruder eingießt, und Apollon selbst zuweilen auch über einen brennenden Altar oder den Omphalos die Spende verrichtet.[6] All diese Vasen wie die der Demeter und Kora gehören nur dem strengen und schönen rotfigurigen Stile an. Es ist bekannt, wie häufig in diesem Stile überhaupt die Spenden sind und daß sie namentlich bei Darstellungen des Abschieds, des Auszugs zu irgend einem Unternehmen typisch wurden, die fromme Bitte um glückliches Gelingen ausdrückend. Dies kann in obigen Fällen nicht

[1] Daß die beiden sich in der Gewandung nicht unterscheiden, ist nicht auffällig, sondern auf den Vasen vielmehr das Normale; sie tragen im strengen und streng schönen Stile wie alle Frauen den ionischen Chiton und Mantel (so hier), und als später im ganz freien Stile der dorische Chiton immer ausschließlicher üblich wird, erscheinen auch Demeter und Kora so (z. B. Overbeck, Atlas z. Kunstmyth. Taf. XV, 13. 14. 12); nur ganz selten wird Demeter durch jene erstere vollere Gewandung von Kora im dorischen Chiton unterschieden (z. B. ebenda Nr. 11).

[2] Ein anderes enthält den „Anfang eines Namens, wie es scheint Μ, doch ist auch Λ, Α, Δ möglich“ (U. Köhler). Ich habe die Schale nicht im Original gesehen.

[3] Kunstmyth. d. Dem. S. 518 Nr. O.

[4] Collignon, Katal. Nr. 679 [Collignon-Couve 1626].

[5] Eine Aufzählung dieser und ähnlicher Vasen bei Stephani, Compte rendu, 1873, S. 202 f.

[6] Z. B. Élite céramogr. II Taf. 32. 34. 26.

die Bedeutung sein; denn wenn man auch einen Augenblick denken könnte, daß Apoll als der zu den Hyperboräern Wandernde und Kora etwa als die in die Unterwelt Zurückkehrende dargestellt sei, so spricht dagegen sofort der Augenschein jener Bilder, wo Apollo zuweilen sitzend die Schale entgegennimmt[1] und Kora der Demeter eingießt, nicht aber umgekehrt. Unsere Kylix vielmehr, wo die Mutter thront und von der Tochter bedient wird, gehört zu einer Klasse, wo das Eingießen typisch ist als eine Ehrenbezeigung von Jüngeren den Älteren erwiesen; hier ist natürlich die Bedeutung des Eingießens als Dienstleistung die 117 Hauptsache und der Beschauer sollte wohl kaum an die darauffolgende religiöse Handlung, die mit Gebet verbundne *σπονδή* denken.[2] In jenem Sinne gießen Nike, Iris, Hebe, Hygieia,[3] Hermes-Kadmilos,[4] Eros, Satyrn, Mänade usw. den höhern Göttern, in jenem wohl auch die Schwester Artemis dem Bruder oder Kora der Mutter ein. Auch in den griechischen Reliefs, welche den heroisierten Verstorbnen (zuweilen auf oder neben seinem Pferde) darstellen, wie ihm der Familiensitte gemäß von Mutter oder Schwester die Schale gefüllt wird, mag jene Bedeutung die vorwiegende sein. Verschieden sind jedoch die oben erwähnten Fälle, wo ein Gott wie Apollon und Kora in der religiösen Handlung, dem Ausgießen der *σπονδή* neben dem Altare, selbst dargestellt wird. Dies ist eine letzte Konsequenz der Vermenschlichung der Götter, die nun selbst als fromme und in gewissem Sinne bedingte Wesen erscheinen; es ist ein Resultat der gerade auf jenen Vasen der Phidiasischen Epoche stark hervortretenden Neigung, an menschlichen Verhältnissen ausgebildete Typen auf die Götter zu übertragen. So gelangte man eben in dieser Epoche dazu, selbst Kultusstatuen eine Phiale in die Hand zu geben,[5] wobei man wohl hauptsächlich ausging von der Gewohnheit, die höhern Götter darzustellen, wie ihnen von jüngeren oder niederern der Trank eingegossen wird, wobei man jedoch auch sie selbst spendend 118 sich denken mochte.

Dem Innenbilde unserer Schale sind viele gleichartige Beispiele von zum Teil signierten Schalen aus den Werkstätten der großen Schalenmaler gegenüberzustellen. Denn es war bei diesen sehr beliebt, im Innenbilde das Eingießen

[1] Z. B. ebenda Taf. 36.

[2] Gegen die meist höchst gezwungenen Deutungen Stephanis (im Compte rendu 1873 S. 109—244), der mit beschränkter Einseitigkeit allen Spendeszenen eine Bedeutung beilegen will, hat Luckenbach (Verhältnis der Vasenb. zum ep. Kyklos, Suppl. d. Jahrb. f. klass. Phil. 11 S. 549 f.) gegründete Einwendungen erhoben, die indeß noch energischer durchzuführen gewesen wären.

[3] Wenigstens erscheint sie neben Asklepios mit Oenochoe: Arch. Ztg. 1877 S. 140 Nr. 1.

[4] Arch. Ztg. 1880 Taf. 1 f.

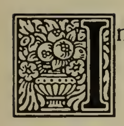
[5] Vgl. die treffenden Bemerkungen von E. Petersen in den Arch. epigr. Mitt. aus Österr. 4 S. 163. Seiner sinnreichen Annahme, daß die Schale bei Hekate und Artemis mit der Mondgöttin in innerer Beziehung stehe, kann ich indeß nicht beipflichten. Das Attribut wird ganz wie bei den übrigen Gottheiten zu erklären sein.

einer Spende darzustellen, doch wie es scheint, selten im Sinne des Abschieds, meistens in dem der Ehrenbezeigung, wie denn meistens die Person, welche den Trank empfängt, auch sitzend gebildet ist.[1] Greisen Männern oder kräftigen Kriegern wird von Frauen der Dienst erwiesen und nach solcher Analogie tut es von den Unsterblichen auch Athena dem Herakles, eine Nereide dem Vater Nereus und hier Kora der Mutter Demeter. Wie bei diesen andern Schalen ruht auch hier der Betrachter von der einst wohl in dem umlaufenden Streifen dargestellten erregten Szene des Mythos sich im Mittelbilde in einer Art göttlichen Genrebildes aus.

[1] Z. B. Brygos, Conze, Vorlegebl. Ser. VIII, 6 u. 4; Duris ebenda VII, 2 u. 1; Hieron ebenda *A* 1. Die Berliner Euphroniosschale [2282] gehört nur wahrscheinlich hieher; denn nach der von mir vorgenommenen Reinigung zeigte sich der größte Teil der Figuren sowie Kanne und Schale als modern [vgl. oben S. 90 Anm. 1]. Vgl. Klein, Euphronios[2] S. 240 f.

SCHÜSSEL VON ÄGINA

(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 40, 1882
Tafel 9. 10 [= Tafel 21. 22])

n der Theogonie des Hesiod (V. 265 ff.) erzeugt der Dämon aller Wunder 197 des Meeres, Thaumas, mit einer Tochter des Okeanos selbst die schnelle Iris sowohl als

> *ἠυκόμους θ' Ἅρπυιας, Ἀελλώ τ' Ὠκυπέτην τε,*
> *αἵ ῥ' ἀνέμων πνοιῇσι καὶ οἰωνοῖς ἅμ' ἕπονται*
> *ὠκείῃς πτερύγεσσι· μεταχρόνιαι γὰρ ἴαλλον.*

Unmittelbar darauf läßt Hesiod ein anderes Paar echter Dämonen der schaurigen See, Phorkys und Keto, die grauen Graien erzeugen und

> *Γοργούς θ', αἳ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο*
> *ἐσχατιῇ πρὸς νυκτός, ἵν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι,*
> *Σθεινώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα.*

Harpyien und Gorgonen sind Geburten des Meeres, hausend weit in der Ferne beim Okeanos; *παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο* hat die Harpyie Podarge der Ilias (XVI, 150) die Rosse Achills geboren, die windesschnellen. Und wieder das Gebären wunderbarer Rosse — auch Arion entstammte einer Harpyie — ist den Gorgonen kaum minder eigen; denn Pegasos, der schnelle, geflügelte, war der Medusa entsprossen.

Der Parallelismus der mythischen Grundzüge bei Gorgonen und Harpyien ist natürlich veranlaßt durch die ursprüngliche Wesensverwandtschaft jener Dämonen, für welche beide der raffende finstere Gewittersturm das Substrat sein mochte. Jener Parallelismus verschwindet auch in der weitern Ausgestaltung der Mythen nicht und war der Art, daß die bildende Kunst, als sie begann, die Vorgänge der Heldensage zu gestalten, sich ihn nicht entgehen lassen konnte. Geflügelt wurden die Harpyien gedacht, geflügelt auch die Gorgonen, und in raschem Sturmeslaufe fliehen oder verfolgen sie Helden, die fliegend die Lüfte durchmessen.

Wie relativ früh der von den Gorgonen verfolgte Perseus bildlich dargestellt 198 ward, lehrt uns die *ἀσπὶς Ἡρακλέους,* wo dies noch die einzige mythische Vorstellung ist unter den übrigen allgemeinen, der ältesten Typik entlehnten Szenen. Welche Umstände es bewirken mochten, daß gerade die Perseussage so frühzeitig zur Darstellung kam, hat G. Löschcke vor kurzem in dieser Zeitschrift (1881 S. 48 ff.) in sehr wahrscheinlicher Weise auseinandergesetzt. Die

die Harpyien verfolgenden Boreaden mögen nicht viel später, jedoch bereits nach dem Muster des früheren Typus, des Perseus und der Gorgonen, gebildet, in die Kunst eingetreten sein. Die Lade der Kypseliden im Heraion zu Olympia zeigte sie bereits und zwar am Ende der ersten oder untersten *χώρα*, so daß sie den Gorgonen und Perseus, die sich am Ende der zweiten *χώρα* befanden, in gewisser Weise entsprechen mochten. Am amykläischen Throne war dagegen Perseus die Meduse tötend dargestellt, an entfernterer Stelle, und wohl deshalb ohne Beziehung, die Harpyien von den Boreaden verfolgt.

In zweifelloser Responsion verbindet indeß das Gefäß auf Taf. 9. 10 [21. 22] jene beiden Szenen. Es ist eine mächtige Schüssel,[1] deren Fragmente im Süden der Stadt Ägina zu Tage kamen.[2] Obwohl sie leider nicht vollständig auf uns gekommen ist, so läßt uns doch das Erhaltene mit voller Sicherheit auf das Fehlende zurückschließen. Die Zusammensetzung und Rekonstruktion des Gefäßes geschah im 199 Berliner Museum, dem dasselbe angehört [Vasenkatalog 1682], nicht ohne wesentliche Beihilfe des Zeichners Herrn van Geldern, dessen Sorgfalt wir die selten treue Wiedergabe der Bilder verdanken. Nur von dem Fuße haben sich keine Stücke gefunden, doch kann er nicht wesentlich anders gewesen sein als ihn Taf. 10 [22] zeigt.[3] Von den vom Fuße emporstrebenden Strahlen oder Blattspitzen haben sich Reste erhalten. Es folgt dann ein breiterer Streif mit dem verschlungenen archaischen Lotos- und Palmettenornament; darauf, von zwei schmalen textil verzierten Bändern umgeben, ein Tierstreif mit wappenartigen Paaren. Dies der tragende, aufstrebende Teil des Gefäßes, auf dessen Höhe jederseits ein mächtiger im Rundbogen emporgeschwungener, mit reichem Flechtbande verzierter Henkel aufsitzt.[4] Der obere getragene Teil des Gefäßes springt in starker Kurve nach innen vor, um dort bald in einfachem, mit kleinen Strahlen geschmücktem Rande zu endigen und so die edle Form eines dorischen Echinus, die unser Gefäß in sehr schöner Weise wiedergibt, zu vollenden. In der Mitte der einen Seite zwischen den Henkeln jedoch wird dieser obere Teil von einem großen horizontalen Ausgusse unterbrochen; leider fehlt die entsprechende Stelle der andern Seite völlig; es kann indeß nach der symmetrischen Anlage des Gefäßes kaum zweifelhaft sein, daß auch dort ein gleicher Ausguß sich befand. So entstanden zwischen den Henkeln von selbst jederseits zwei Abschnitte.

Es war seit der ältesten Zeit Brauch und läßt sich bereits in der ganzen „mykenischen" Vasengruppe nachweisen, den oberen getragenen Teil der Vasen

[1] Höhe 0,28. Größter Durchmesser 0,55.

[2] Nach A. Milchhöfers Angabe sollen sie mit zahlreichen anderen archaischen Scherben meist korinthischer Gattung in einem alten Brunnen gefunden worden sein. Es waren also wohl Reste geweihter Gefäße in einem Heiligtum.

[3] Gegen die Annahme, es habe ein Fuß auch ursprünglich gefehlt und das Gefäß sei für einen Untersatz bestimmt gewesen, sprechen vor allem die gleich zu erwähnenden Strahlen.

[4] Er erinnert an die hohen kreisförmigen Henkel der Dreifußkessel.

für den Bildschmuck zu benutzen, den unteren nur mit gleichgültigen Streifen zu umschnüren. Jene vier Felder unseres Gefäßes trugen denn auch den Hauptschmuck desselben. Auf der einen Seite (der auf Taf. 9 [21] dargestellten) war links vom Ausgusse der gelagerte Phineus gemalt nebst den beiden geflügelt und mit gezücktem Schwerte nach rechts stürmenden Boreaden; das Bild ist 200 leider verloren und nur rechts vom Ausgusse das mit den nach r. rennenden geflügelten Harpyien erhalten. Auf der andern Seite folgten die leider wiederum verlorenen Gorgonen, und zwar Medusa mit abgeschlagenem Kopfe, den Pegasos und Chrysaor gebärend, und die zwei geflügelten, nach r. laufenden Schwestern; es folgte dann zur anderen Seite des vorauszusetzenden Ausgusses das erhaltene Bild des nach r. entfliehenden Perseus und seiner schützenden göttlichen Begleiter. So bewegten sich alle vier Szenen nach rechts um das Gefäß herum; davon sind, wie gesagt, nur zwei in der Diagonale sich gegenüberstehende erhalten. Jedes Feld ist rechts und links von einer breiten Mäanderborte umgeben; überdies sind auch die beiden zusammengehörigen Felder je durch den Ausguß geschieden.

Die dekorative griechische Kunst hatte zeitig neben ihrer ältesten friesartigen Kompositionsweise auch eine andere entwickelt, die man die metopenartige nennen möchte. Zwar die durch die Schilde des Achill und Herakles repräsentierte Entwicklung kennt die letztere noch nicht; dagegen tritt sie uns im Kypseloskasten und am amykläischen Throne bereits in reicher Fülle entgegen. Die einzelnen aus wenigen Figuren bestehenden mythischen Szenen sind dort ohne Zweifel jede von kräftigen ornamentalen Rahmen allseitig eingefaßt zu denken, in der Art, wie es uns die argivischen Bronzereliefs aus Olympia[1] und die neuerdings in Korinth entdeckten und zum Teil nach Berlin gekommenen hoch altertümlichen Goldreliefs lehren, die dem Kypseloskasten am allernächsten kommen dürften [oben Bd. I S. 458 u. 463]. Freilich bleiben die beiden Gattungen nicht immer scharf getrennt, sondern es finden die mannigfachsten Vermischungen statt; es werden sowohl metopenartige Kompositionen, nebeneinander wiederholt oder durch gleichgültige Zutaten erweitert, zu Friesen benutzt als auch ursprüngliche Friese durch Teilung in die metopenartigen Felder zerlegt. Das Letztere fand auf unserem Gefäße statt. Wie die Perseusszene hier in zwei, so 201 ist sie z. B. auf dem kürzlich publizierten Dreifuße aus Tanagra (Arch. Ztg. 1881 Taf. 3) gar in drei Felder zerlegt [Berlin 1727].

Betrachten wir das Perseusbild näher: der Held entspricht ganz dem üblichen Typus, wie ihn auch die *ἀσπὶς Ἡρακλ.* schildert (216 ff.); ohne den Boden zu berühren, schreitet er frei durch die Luft, an den Schuhen je einen kleinen nach vorn gerichteten Flügel (*πτερόεντα πέδιλα*), in kurzem, gegürtetem, rotgemaltem Chiton; *ὤμοισιν δέ μιν ἀμφὶ μελάνδετον ἄορ ἔκειτο χάλκεον ἐκ τελαμῶνος,*

[1] Ausgrab. v. Ol. Bd. IV, S. 18 [Olympia IV S. 98 ff.]; Curtius, Das arch. Bronzerelief S. 12—14; Furtwängler, Bronzefunde S. 91 [oben Bd. I S. 409].

doch außer dem Gurte des mächtigen Schwertes kreuzt noch ein anderes Band die Brust und hinter oder neben dem deutlich gravierten Kontur des Chitons an der Brust erscheinen r. und l. die Zipfel eines ebenfalls rotgemalten Sackes: *ἀμφὶ δέ μιν κίβισις θέε, θαῦμα ἰδέσθαι*; er trägt die Kibisis hier ebenso wie z. B. auf jenem Dreifuß (Arch. Ztg. 1881 Taf. 3) oder einer Amphora (bei Gerhard, A. V. Taf. 88 [München. Jahn 619. Führer Nr. 1555]). Die Arme streckt er in der typischen Weise aus, und zwar hat unser Künstler in Armen und Beinen die ganze Eckigkeit des alten Schemas bewahrt, die Spätere zu mildern suchten. Auf dem Kopfe aber, *δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισιν ἄνακτος κεῖτ' Ἄϊδος κυνέη, νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα*; die Schlinge, womit die Kappe unter dem Kinn gebunden ist, sowie die an der Spitze, an welcher sie aufzuhängen war, sind treulich angegeben. Sein Gesicht ist, wie auf den altattischen und korinthischen Darstellungen gewöhnlich,[1] bärtig, was freilich auf die einfachste Weise angedeutet ist, indem das unbehaarte Fleisch an Gesicht und Hals rotgemalt, die Haare aber schwarz gelassen sind: man begnügt sich, wie so oft in der älteren Vasenmalerei, mit konventioneller Andeutung des Farbunterschiedes, ohne auf die Form näher einzugehen. So fliegt Perseus dahin, *σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικώς*; aber hinter ihm steht schützend seine Geleiterin Athena, durch die Beischrift ΑΘΕΝΑΙΑ gesichert, so wie neben Perseus mit Ausfall eines Buch-
202 stabens sein Name ϟΥƎΡƎΠ steht; die Namensform der Göttin gibt uns zugleich die Gewähr, daß wir es mit dem Produkte eines attischen Künstlers zu tun haben. Die Göttin ist völlig waffenlos, nur mit langem Chiton und einem Mantel bekleidet, der ihr vom Kopfe über Rücken und Schultern nach vorn über die Arme fällt und rot gemalt ist. Dieser Typus der Athena scheint ein sehr alter und weithin verbreiteter gewesen zu sein; wir finden ihn, wieder mit Perseus zusammen, ganz ebenso, nur nach der anderen Seite gewendet, auf einer chalkidischen Amphora des British Museum, wo selbst dieselbe Bewegung des Unterarms wiederkehrt und der Mantel ebenfalls über den Kopf gezogen ist (Gerhard, A. V. Taf. 323 [Brit. Mus. B 155]); aber auch eine Buccheroreliefvase zeigt dieselbe Athena bei Perseus, nur daß ihre Hand (es ist immer nur der eine Unterarm sichtbar) den Arm des Letzteren berührt (Micali, Storia Taf. 22 [Wolters, Darstellungen des Labyrinths, Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1907 S. 128]). Aber auch sonst erscheint Athena in der archaischen Kunst zuweilen waffenlos, wie z. B. auf der Françoisvase. Die Individualisierung der Götter schritt eben nur langsam vorwärts, wie lange z. B. begnügten sich nicht die Athener in den kleinen Tonbildern ihrer Schutzgottheit, die sie auf der Burg darbrachten, mit dem ganz allgemeinen Typus der thronenden Göttin! Links hinter Athena stand der mit Athena nicht selten (z. B. Gerhard, A. V. Taf. 88 [München. Jahn 619.

[1] Wie andere Personen, so stellte die altionische Kunst auch Perseus frühzeitig unbärtig dar, worauf freilich hier nicht näher eingegangen werden kann.

Führer Nr.1555]; Ann. d. Inst. 1851 Taf. P [Paris, Bibliothèque nationale, de Ridder, Cat. Nr. 277]) dieser Szene beigefügte Hermes; nur der Rest eines seiner Unterbeine ist erhalten;[1] danach schritt er wie so oft von der Szene weg, wohl sich danach umsehend; die Absicht des Künstlers mochte sein, ihn den Gorgonen entgegenschreiten zu lassen, um sie abzuhalten von der Verfolgung. Dieses Eintreten göttlicher Hülfe ist offenbar eine etwas spätere Erweiterung des ursprünglichen in der *ἀσπίς* geschilderten und auch an der Kypseloslade gebildeten, auf Perseus und die Gorgonen beschränkten Typus.

Werfen wir jetzt den Blick auf die Harpyien: in der Zweizahl, wie Hesiod es angibt, stürmen sie dahin, und zwar nicht mehr in dem alten bei Perseus festgehaltenen Schema, sondern in der Natur entsprechender Weise weitausschreitend und den Boden nur mit den Zehen berührend. [203] Die Arme und Hände sind zwar bei der hinteren in der typischen Weise ausgestreckt, an der vorderen jedoch machte der Künstler den Versuch, das raffende, gierige Greifen dieser Dämonen in den vorgestreckten Armen und den gekrümmten Händen auszudrücken. Vor beiden steht, wohl im Dualis zu lesen, *Ἀρεπυία,* an derselben Stelle, wo auf einer Würzburger Schale ionischer Fabrik (Mon. d. Inst. X, 8 [Furtwängler-Reichhold Taf. 41]), ebenfalls mit Wegfall der Aspiration ARI... steht. Die Aspiration mangelt indeß auch zuweilen auf altattischen Steinschriften (z. B. C. I. A. I, 473); bemerkenswert ist noch die Einschiebung eines *ε*, das vielleicht auch auf der Schale stand, zwischen die beiden Konsonanten. Unsere Harpyien tragen gegürtete, rot gemalte Chitone, etwas kürzer als die jener Schale; mächtige Flügel ferner wachsen ihnen von der Brust, nicht wie gewöhnlich vom Rücken aus, nach hinten, und zwar ist nur je ein Flügel dargestellt, indem der zweite von dem vorderen ganz verdeckt gedacht wird. Der Vorliebe altionischer Kunst für vielfache Beflügelung entsprechend zeigt dagegen jene ionische Schale je vier Rückenflügel und überdies noch geflügelte Stiefel an den Harpyien, die dort über das dunkle, ziemlich natürlich gebildete schwarze Wasser hinfliehen. Die mit roten Binden geschmückten Haare fallen lang in den Nacken: *ἠυκόμους* nannte sie ja schon Hesiod.

Da wir hier wiederum eine völlig sichere Darstellung der Harpyien aus archaischer Kunst haben, so dürfen wir wohl fragen, ob es überhaupt eine wesentlich andere gesicherte Darstellungsweise derselben gibt. Auch die Schriftsteller nämlich, von Hesiod an bis zur römischen Zeit, scheinen keine andere Vorstellung von den Harpyien zu haben, als die geflügelter stürmender Jungfrauen. Theognis (715) vergleicht menschliche Schnelligkeit der Füße mit der der Harpyien und der Boreassöhne, eine Zusammenstellung, die eben auf die menschliche Gestalt der Harpyien weist und die durch einen Blick auf die Würz-

[1] Der kleine Rest l. über Athenas Kopfe rührt nicht von Hermes, sondern von einer jener füllenden Zacken her, wie sie von oben hineinragen.

burger Schale unmittelbar deutlich wird. Bei Aeschylos (Eum. 50) vergleicht die
204 Pythias, als sie die Eumeniden beschreibt, dieselben erst mit den Gorgonen, verbessert sich dann und fühlt sich an gemalte Darstellungen der Harpyien erinnert, um auch diesen Vergleich sofort zu beschränken; denn die Eumeniden seien ja nicht geflügelt wie jene. Diese Stelle zeigt unzweifelhaft, daß Aeschylus die Harpyien nur als geflügelte Jungfrauen kannte, ebenso wie er den Eumeniden noch die ältere, ungeflügelte, jetzt durch die argivischen Reliefs[1] bekannt gewordene (Athen. Mitt. IV, Taf. 9, 10) Bildung zuteilt. Aber auch bei Apollonius Rhodius (Arg. II, 187 ff. 223 ff. 227. 252. 267 ff.) findet sich nichts, was auf eine andere Vorstellung von den Harpyien hinwiese als die stürmisch fliegender Jungfrauen, ebensowenig wie bei Apollodor (Bibl. I, 9, 21). Auch noch eine unteritalische Vase lucanischer Fabrik, wohl des dritten Jahrhunderts (Mon. d. Inst. III, 49 [Jatta 1095]), stellt sie nicht wesentlich anders dar, als die ältesten Denkmäler. Die vielfachen Vermengungen der aus der griechischen Mythologie überkommenen Fabelwesen bei den Römern sind bekannt; lassen sich doch selbst Lucrez und Horaz bocksbeinige Satyrn zu Schulden kommen. Nichts anderes wird der Grund sein für die Vermischung mit der Sirenengestalt, die Virgil in seiner Schilderung der Harpyien vornimmt (Aen. III, 216. 233 usw.) und worin ihm zahlreiche Spätere folgten.

Ich glaube, daß wir bei diesem Sachverhalte berechtigt sind, den bekannten Gestalten an dem archaischen Grabmale von Xanthos die herkömmliche, freilich schon mehrfach bezweifelte Benennung Harpyien zu versagen.

Zu unserer Vase zurückkehrend möchte ich noch dem etwaigen Mißverständnisse vorbeugen, das die Hände der vorderen Harpyie für Vogelkrallen hielte; schon ihre Form berechtigt dazu nicht und die Annahme wird auch durch die völlig menschlichen Hände der Genossin unwahrscheinlich. Eher mag der Künstler an lange Nägel gedacht haben, was ganz im Geiste seiner Kunstepoche wäre;
205 die Ker des Kypseloskastens hatte krumme Nägel, und *ὄνυχας μεγάλους* erwähnt die *ἀσπὶς Ἡρ.* an den Keren, wie auch an den Händen der *Ἀχλὺς* dort *μακροὶ ὄνυχες* sind.

Gar viel bliebe noch zu sagen übrig, wenn wir die Stellung unseres Gefäßes in der Geschichte der Vasenmalerei ausführlich erörtern wollten. Da dies jedoch nur in größerm Zusammenhange geschehen könnte, begnügen wir uns mit wenigen Andeutungen. Wir haben offenbar eines der ältesten und hervorragendsten Produkte der attischen Töpferei mit mythologischen Darstellungen vor uns; manches deutet eine wesentlich altertümlichere Stufe an als die Françoisvase, wogegen auch die Inschrift wenigstens nicht spricht, indem sie die Form ⊕ bietet, die

[1] Die hochaltertümliche Statuette aus Olympia, die G. Treu (Arch. Ztg. 1880, 49 [Olympia III Taf. 5, 4. 5]) für ein „Eumenidenidol" hält, ist dies indeß sicher nicht; die vermeintlichen Schlangen sind Gewandsäume. Was sollten übrigens Eumeniden auch mit toten Schlangen — denn nur solche könnte man dort allenfalls erkennen.

auf der Françoisvase nur noch dreimal[1] neben elfmaligem ⊙ erscheint. Ein technisches Merkmal der Altertümlichkeit ist dann vor allem der völlige Mangel an aufgesetztem Weiß; denn die Fleischteile der Athena sind in der Art der ältesten Vasenmalerei tongrundig gelassen und nur von einem Pinselkontur umrissen; die Frauen auf diese Weise von den Männern konventionell zu unterscheiden, ist der altkorinthischen Malerei speziell eigentümlich. Die nächste Stufe ist die, jene umrissenen Teile weiß zu füllen,[2] die letzte auf der Françoisvase bereits erreichte, auch diese Teile zu firnissen und dann erst weiß zu bemalen.[3]

Noch schärfer zeigt sich der eigentümliche Charakter unserer Vase indeß in ihrer Ornamentik. Zwar wendet sie das streng stilisierte Flechtband von Palmette und Lotos bereits an, doch sind diese Elemente noch nicht vorherrschend und nur auf einen bescheidenen Streifen des unteren Teils beschränkt, während oben die breiten, aus Mäandermotiven gestalteten, offenbar der geometrischen Dekoration entsprungenen Vertikalbänder vor allem in die Augen fallen. Von den 206 noch sehr zahlreichen Füllornamenten ferner, welche die Françoisvase schon völlig aufgegeben hat, gehören die von oben hereinragenden Zacken mit umgebogener Spitze zu jenen wenigen Resten der überreichen Ornamentik der „mykenischen“ Vasen, die sich, wenn auch etwas modifiziert, in mehreren der ältesten griechischen Vasengattungen erhalten haben; sie sind sowohl den späteren geometrischen sog. Phaleronvasen, als den von mir sog. protokorinthischen Gefäßen eigen; den letzteren auch die aus Punkten zusammengesetzten Rosetten. Wieder der geometrischen Dekoration entlehnt sind dagegen die kleinen Zickzackmotive, ebenso das aus vertikalen Zickzacklinien bestehende Band über dem Tierfriese, das dann auf den chalkidischen Vasen an derselben Stelle typisch ist.

Endlich gemahnt auch die Form unseres Gefäßes an die in Attica einst speziell heimisch gewordene Gattung der „geometrischen“ Vasen, insofern sie sowohl überhaupt die Formen mit weiten Öffnungen liebt als auch nahe verwandte Schüsseln aufzuweisen hat. Große Schüsseln, freilich immer nur mit gewöhnlichen niedrigen Henkeln, sind dann auch in derjenigen Gattung altrhodischer Gefäße besonders üblich, die sich zunächst an die geometrische anschließen; endlich sind es gerade große Schüsseln, welche wir stilistisch in Attica als Vorstufen unserer Vase erkennen müssen: so eine von Burgon aus Athen ins British Museum gebrachte mächtige Schüssel (Birch, History of ancient pot-

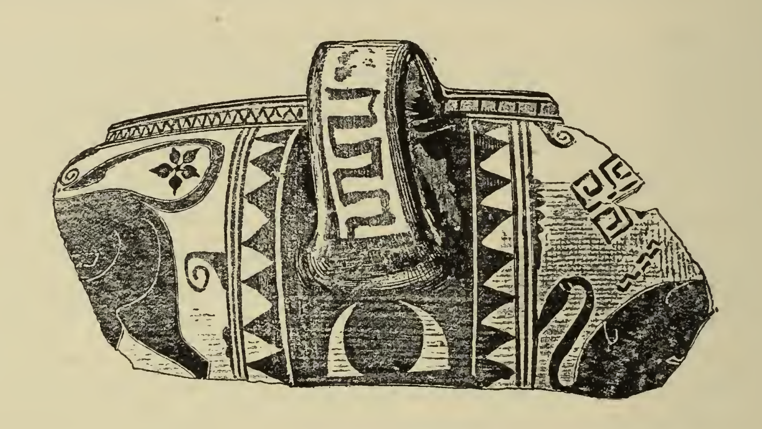
---

[1] Dabei erwähne ich, daß nach meiner Revision des Originales jedesmal ⊕ nicht ⊗ steht, dem Gebrauche attischer Steinschriften entsprechend.

[2] So die späteren korinthischen und ein Teil der chalkidischen Vasen.

[3] Eine Zwischenstufe, die sowohl in chalkidischen wie in einzelnen altattischen Vasen (vgl. Arch. Ztg. 1881, S. 303 [oben S. 83]) vertreten ist, behält den besonderen Pinselkontur bei, obwohl sie den Raum schwarz füllt und dann Weiß aufträgt.

tery I, 257 Nr. 123 [Walters, Pottery I S. 296]) und das Fragment einer ähnlichen bei der Grabtholos von Menidi gefundenen (Kuppelgrab von Menidi S. 49, c), die umstehend in einer auf die Hälfte verkleinerten Abbildung folgt.[1] Aber der fast plumpen Unbeholfenheit dieser Analogien gegenüber tritt die edle Strenge und Schönheit der Form unserer Vase besonders zu Tage. Sie scheint indeß ohne wesentliche Nachfolge geblieben zu sein; mir wenigstens ist kein einziges dem unsrigen ganz entsprechendes Gefäß bekannt und die Form der Schüssel verschwindet überhaupt aus dem Formenvorrat attischer Keramik.



207 Endlich ist auch der Stil in den Bildern unseres Gefäßes kein gewöhnlicher; er ist sowohl dem altkorinthischen wie dem altchalkidischen verwandt; an letzteren speziell erinnert die stürmische und doch natürliche Bewegung der Harpyien, auch ihre sorgfältig gezeichneten Kniescheiben. Besonders lebendig ist dann auf unserer Vase die individuelle Abstufung in der Zeichnung des Profils: man beachte die krumme Nase des Perseus, die an der Wurzel stark eingesenkte der Athena und das mächtige gerade Profil der Harpyien; etwas Ähnliches findet sich im Unterschied des Profils der Athena und der Männer auf einer chalkidischen Vase (Mon. d. Inst. I, 51 [Hope]), schwerlich je auf korinthischen Gefäßen. Auch die Tiere erinnern mehr an die auf chalkidischen Vasen beliebten wappenartigen Gruppen als an die korinthischen Friese. Die weidenden Pferde scheinen noch der geometrischen Gruppe zu entstammen. So sehr unsere Vase ferner im Verhältnis zur korinthischen Gattung nach sauberer Präzision strebt, so sehr wird sie doch 208 hierin von der späteren Françoisvase übertroffen, die jenes Streben in der mageren Schlankheit und den eckig regelmäßigen Bewegungen ihrer Figuren auf die Spitze treibt.

---

[1] [Diese ist hier durch die neue in den Athen. Mitt. 1897 S. 332 gegebene und im Arch. Jahrb. 1899 S. 110 wiederholte Abbildung ersetzt, die etwa ein Drittel der Originalgröße beträgt.]

Der Stellung unseres Gefäßes, wie wir sie bis jetzt bestimmt haben, entspricht endlich auch die Technik desselben, die sich im wesentlichen, in dem blaß-rötlichen Ton und dem Firniß, an die spätere attisch-geometrische Klasse anschließt, mit Hinzufügung der Gravierung der Innenzeichnung und des aufgesetzten Rot; dem Brauche der korinthischen und anderer altattischer Vasen entsprechend ist auch das Gesicht der Harpyien wie der Sphingen rot gemalt und sind ihre Augen durch große gravierte Kreise wiedergegeben.

Diese Andeutungen mögen vorerst genügen, um die Publikation dieses nach allen Seiten interessanten, ja einzigen Gefäßes zu begleiten, das eine wesentliche Lücke unserer Kenntnis altattischer Keramik auszufüllen geeignet scheint.

KENTAURENKAMPF UND LÖWENJAGD
AUF ZWEI ARCHAISCHEN LEKYTHEN
(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 41, 1883
Tafel 10 [= Tafel 23 und Fig. 1])

153 Die in ihren originalen Farben und der natürlichen Größe auf der obern Hälfte der Tafel 10 [Tafel 23] abgebildete Vase ist eine Perle der Berliner Sammlung und trotz ihrer Kleinheit eine ihrer wertvollsten neueren Erwerbungen [Vasenkatalog 336]. Sie ist eigentlich einzig in ihrer Art; denn, soweit wenigstens meine Kenntnis reicht, gibt es nur noch ein Gefäß in London, das man doch nur von ferne und in weitem Abstande ihm anreihen kann; ich habe dasselbe auf der unteren Hälfte der Tafel abbilden lassen [hier Fig. 1].

Beide Lekythen gehören der von mir einstweilen in Ermangelung eines besseren Namens „protokorinthisch“ genannten Gattung an[1]; der Name bezieht 154 sich auf die Tatsachen, daß die Gattung im ganzen älter als die korinthische und mit ihr durch zahlreiche Übergangsstadien eng verknüpft ist. Ihr Fabrikationsort ist noch unbekannt, da noch nie aufgemalte, mit der Verfertigung gleichzeitige Inschriften auf Exemplaren derselben vorgekommen sind.[2] In Griechenland werden sie namentlich in Korinth gefunden, ferner auf Ägina, auch in Athen; dann in Kleinasien, in Sizilien bei Syrakus, endlich in Campanien, Rom und Etrurien, wo sie jedoch von italischen Nachahmungen wohl zu unterscheiden sind.

Das Berliner Gefäß stammt nach Angabe des Händlers aus Korinth, das Londoner (aus der Sammlung W. Temple) aus Nola.

Das Singuläre der beiden Väschen besteht darin, daß sie ausgeführte Darstellungen mit menschlichen Figuren zeigen, während sonst nur dekorative Tiergestalten in dieser „protokorinthischen“ Gattung vorkommen. Sie lassen uns erkennen, wie falsch es war, etwa zu glauben, die Verfertiger jener Gefäße hätten

---

[1] Vgl. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 47. 51 [oben Bd. I S. 374. 378]. Helbig, Italiker in der Poebene S. 84 ff. Annali d. Inst. 1877, S. 406. Löschcke, Arch. Ztg. 1881, S. 47 Anm. 46. Helbig nannte sie „chalkidische“, was jedoch eine vorerst unbeweisbare Behauptung enthält und zu Mißverständnissen und Verwechselungen mit den bekannten, durch Inschriften gesicherten schwarzfigurigen Gefäßen verleiten kann. Das Berliner Gefäß ward schon erwähnt von Puchstein, Arch. Ztg. 1881, S. 241.

[2] [Vgl. jetzt Antike Denkm. II, Text zu Taf. 44. 45. Ägina, Heiligtum der Aphaia S. 477.]

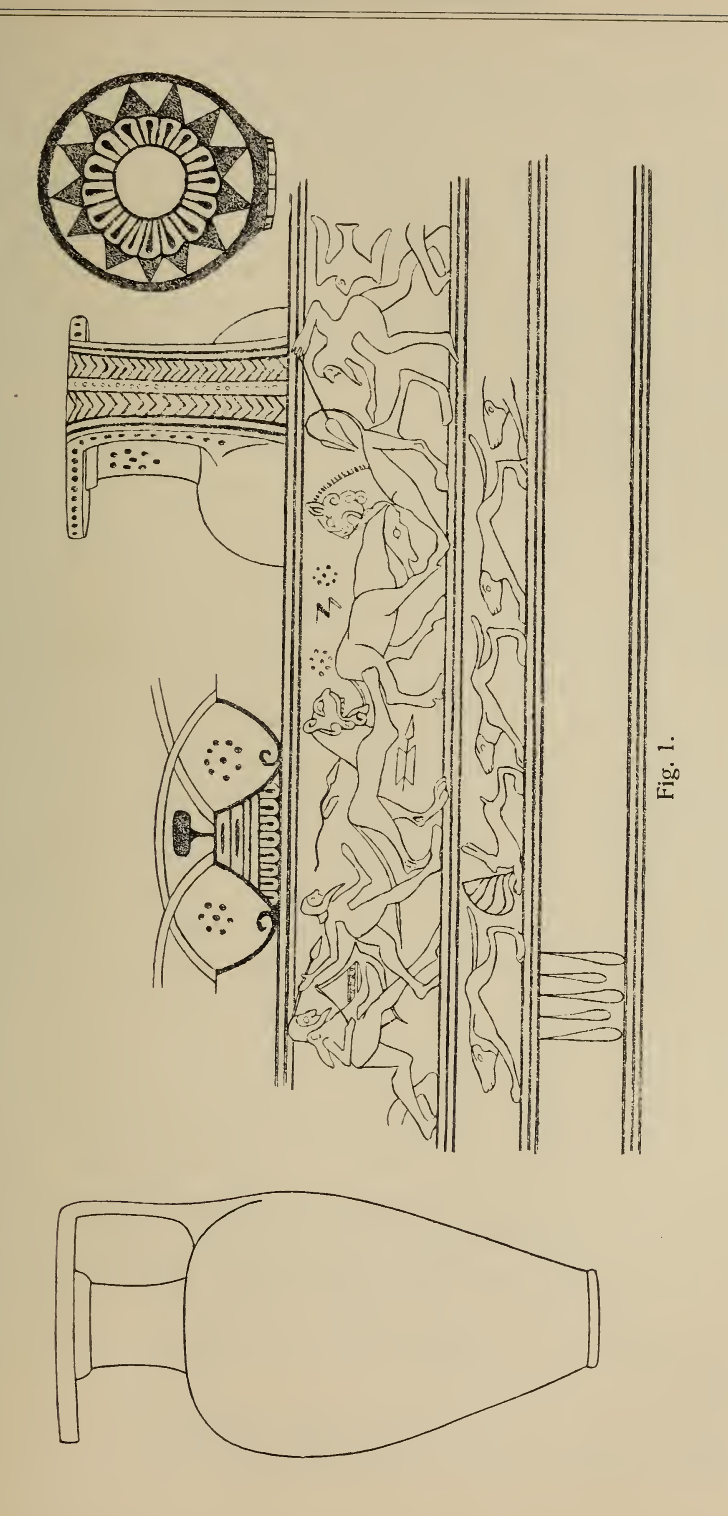


Fig. 1.

noch gar keine anderen Darstellungen als Tierfriese im Vorrate ihrer Vorbilder
155 gehabt. Selbst jene laufenden Hunde, welche das beliebteste Motiv in dieser Gattung sind, dürfen wir nicht als Zeugnisse einer primitiven Kunst ansehen, die noch nichts bilden konnte als Reihen laufender Tiere; jene Hunde sind vielmehr nichts als die verkümmerten Reste einer größeren Komposition, der Hasenjagd, die uns der untere Streifen des Londoner Gefäßes etwas vollständiger gibt, indem es den ins Netz laufenden Hasen hinzufügt; aber die zur vollständigen Komposition gehörigen Menschenfiguren sind auch da weggelassen. Für den Typus der Hasenjagd und seine große Bedeutung in der ältesten griechischen Kunst verweise ich übrigens auf die eindringenden Untersuchungen G. Löschckes im 39. Bande dieser Zeitschrift S. 33 ff.

Eine genaue Beschreibung der Berliner Lekythos habe ich in meinem demnächst erscheinenden neuen Kataloge der Sammlung unter Nr. 336 gegeben. Die vollständige und genaue Abbildung aller Teile des Gefäßes macht eine Wiederholung derselben hier unnötig. Die Farben sind dem Originale getreu nachgebildet, doch so, daß die Stellen, wo die Farbe abgerieben oder verblaßt ist, wiedergegeben sind, als wären sie intakt. Nur in einem Punkte reichen die Mittel der reproduzierenden Technik nicht aus, nämlich für die Wiedergabe der Gravierung. Es sind am Originale nämlich sämtliche Außenkonture graviert, was hier durch schwarze Linien ausgedrückt ist, während die reiche Gravierung der Innenzeichnung meist durch weiße, ausgeparte Linien angedeutet werden mußte.

Die Farbengebung ist durchaus singulär. Die nackten menschlichen Fleischteile sind mit einer eigenen, gleichmäßig hellbraunen Farbe gemalt, die ich noch nirgends getroffen habe, die indeß vielleicht nur eine starke Verdünnung der Firnißfarbe ist. Die letztere, braunschwarz, ist nur zu den Haaren, den Stiefeln des Herakles, den Pfeilen und Ästen und zu den kleinen Ornamenten verwendet. Die Pferdekörper der Kentauren sind zwar auch zuerst mit der dunkeln Firnißfarbe bemalt; darauf jedoch war ein — jetzt freilich vielfach abgeriebenes, in
156 der Abbildung überall restituiertes — Dunkelrot aufgesetzt. Mit demselben Rot ist auch der kurze Chiton des Herakles gemalt, vielleicht auch der Köcher, wie die Abbildung angenommen hat; ferner das fließende Blut der Wunden und der Mittelpunkt der in Gestalt von Punktrosetten den Grund füllenden Blüten.

Der Fund der mykenischen Schwerter mit eingelegter Arbeit[1] lehrt uns, wie ich glaube, wo wir die Vorbilder für jene merkwürdige Färbung zu suchen haben. Die dort durch verschiedenfarbige Metalle gewonnene Wirkung wird hier durch Malerei ersetzt; daher das scharfe Abgrenzen der Farben nach den Teilen der Figuren. Erst die spätere, selbständigere Entwicklung der Vasenmalerei führte dazu, die Farben mehr in malerischem Sinne zu benutzen und das Rot bald hier, bald dort wie Lichter aufzusetzen.

---

[1] *'Αϑήναιον* X S. 309. Mitt. d. Ath. Inst. VII S. 241, Taf. 8.

Auch die sorgfältige Gravierung weist auf dasselbe Vorbild zurück; die Behaarung der menschlichen Körper der Kentauren ist in derselben Weise wie die Haare an den Tieren jener Schwerter angedeutet.

Daß die Komposition nicht für das Vasenrund erfunden ist, versteht sich von selbst; es ist eine Frieskomposition, an deren linkem Ende Herakles kniet, während vor ihm nach rechtshin die Herde der Kentauren flieht, von seinen Pfeilen verfolgt.

Es ist dies bekanntlich eine der ältesten mythologischen Szenen in der griechischen Kunst, deren Entwicklung und deren Herkunft aus einem allgemeineren Kreise wir überdies noch verfolgen können. Wir kennen älteste Darstellungen, wo die Kentauren mit ihren Ästen als dämonische Wesen ruhig und allein auftreten oder mit einem waffenschwingenden Dämon in Menschengestalt,[1] der dann zum Herakles wird und als solcher regelmäßig als kniender Bogenschütze erscheint.[2] Der letztere gehörte zu dem festen Typenvorrat der ältesten Kunst und ward, ebenso wie einzelne Kentauren, auch sonst ohne bestimmten Zusammenhang verwendet.[3] Der Kypseloskasten zeigte den knienden Schützen 157 mit den teilweise getroffenen Kentauren; die letzteren gibt aus Mangel an Raum auf einen Repräsentanten beschränkt das olympische Bronzerelief wieder,[4] wo Herakles ebenso wie auf unserm Gefäße in kurzem Chiton erscheint mit dem Köcher auf dem Rücken, aus dem die Pfeile hervorschauen. Der Kentaur des olympischen Reliefs ist in dem bekannten archaischen Laufmotive gebildet, dessen eckige Härte jedoch gemildert und verflacht ist, während es auf unserer Vase in zweien von den Kentauren (dem l. von Herakles und dem zweiten r.) in alter Kraft erscheint: das r. Knie tief niedergebeugt, der Kopf umgewendet und der eine Unterarm erhoben, der andere gesenkt. Nur der Unterkörper eines ganz gleichen Kentauren (ebenfalls mit völliger, gravierter Behaarung) ist auf einem altkorinthischen Pinax (Nr. 910 meines neuen Berliner Vasenkatalogs) erhalten. Die beiden andern Kentauren] unserer Vase zeigen dagegen ein eigenes neues Motiv in zwei Varianten: sie stürzen nämlich nach vorn mit geschlossenen Beinen nieder. Der eine fällt in die Knie, der andere scheint der Länge nach, den Kopf voran, zu stürzen; doch sind beide Gestalten noch voll altertümlicher Strenge.

Die Erweiterung dieser Szene durch Figur und Grotte des Pholos ist offenbar erst später geschehen.

Ein altkorinthischer Napf zeigt den Typus so umgebildet (Journal of Hellen. Stud. I, Taf. 1): Herakles ist nicht mehr Bogenschütze, sondern schreitet mit Ästen einher; die Kentauren laufen bereits in freier natürlicher Bewegung, die Strenge

---

[1] Vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 71 ff. 157 ff.

[2] So auf den Tonreliefgefäßen, die so manchen uralten Typus bewahrt haben, vgl. Löschcke, Arch. Ztg. 1881, S. 42.

[3] Vgl. Annali d. Inst. 1880, Taf. H [oben Bd. I Taf. 14]; Mon. d. Inst. X, 31, 5 a.

[4] Curtius, Das arch. Bronzerelief, Abh. d. Berl. Akad. 1879 [Olympia IV, 696].

des alten Typus ist ganz aufgegeben; die Äste sind naturalistisch gebildet; der Gestürzte liegt ganz am Boden. Noch später ist die zur Gattung der Arkesilasschale gehörige Vase (Arch. Ztg. 1881 Taf. 11. 12), wo Herakles zwar noch im knienden Schema, doch mit der Keule, und die Kentauren nur zum Teil noch menschenbeinig, zum größeren Teile ganz mit Pferdebeinen dargestellt sind; auch hier freies Galoppieren, naturalistische Äste und die nach vorn zu Boden Gestürzten, wie am korinthischen Napfe.

Die Schlacht der Kentauren und Lapithen, deren Darstellung die hesiodische 158 Aspis bereits schildert, ist wiederum wohl späterer Entstehung als der besprochene Kampf des Herakles.

Eine besondere Eigentümlichkeit unseres Gefäßchens ist die Unbärtigkeit, die bei dem Kentauren r. von Herakles sicher ist, während der nächste an Stelle des Bartes wenigstens nur die gravierte Andeutung rauher, kurzer Behaarung hat, welche den ganzen Körper bedeckt und die nur dem vorigen, ganz unbärtigen fehlt. Auf den Buccherogefäßen, die uns mit die ältesten Kentaurentypen überliefert haben, sind dieselben in der Regel unbärtig. Unbärtig zeigt unsere Lekythos ferner auch Herakles selbst. Der unbärtige Herakles ist in archaischer Kunst nicht unbekannt; freilich, so viel ich weiß, bis jetzt nur in ihrem östlichen Gebiete, durch sehr altertümliche Köpfe von Cypern, Rhodos und Kleinasien vertreten; doch ist hier mit diesem Typus meines Wissens immer das Löwenfell verbunden.[1] Der Typus unserer Vase würde somit eine Mischung zweier Bildungen sein; immerhin ist der Fingerzeig nach Osten für die Herkunft der Gefäßgattung bemerkenswert, namentlich wenn man sich auch der unbärtigen Kentauren und der Vorliebe altionischer Kunst für Unbärtigkeit erinnert.

Zu beachten ist an den Kentauren auch das Fehlen der Schnurrbärte und die durch Binden sorgfältig zusammengefaßten oder aufgenommenen langen Haare.

Der Sorgfalt der bildlichen Darstellung entspricht der Reichtum und die Feinheit der Ornamente, die nur den Hals des Gefäßes frei lassen. Am interessantesten ist das Schlingornament mit Lotosblüten auf der Schulter, das in älterer und reicherer Fassung ein später in der Vasendekoration so sehr beliebtes Motiv wiedergibt. Die Palmette ist hier erst in ihren Anfängen und noch gar nicht zu selbständiger Geltung gelangt.

Das Ornament auf dem Henkel ist genau dasselbe, das wir von alten getriebenen Bronzearbeiten, Reliefstreifen und namentlich Schildrändern kennen,[2] ein neuer Hinweis auf die Art von Vorbildern, die unser Vasenkünstler benutzte. 159 Eine schöne Vermutung Löschckes erkennt in den Worten *περὶ δ'ἄντυγα βάλλε φαεινὴν τρίπλακα μαρμαρέην* der homerischen Schildbeschreibung (Il. 18, 479) die Andeutung eines dreifach geflochtenen Randes dieser selben Art.

---

[1] [Vgl. Furtwängler in Roschers Myth. Lex. I Sp. 2151 ff.]

[2] Siehe Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 79 f. 93 [oben Bd. I S. 400 ff. 410].

Ungleich einfacher ist das andere Gefäß [Fig. 1]. Die Malerei ist nur mit der gewöhnlichen Firnißfarbe ausgeführt, die etwas rot verbrannt ist; die Innenzeichnung sowie die meisten Außenkonture sind graviert.

Die Darstellung des Hauptstreifens ist indeß kaum weniger interessant als die Kentaurenjagd. Die Mitte der Szene könnte man fast genau mit den Worten schildern, mit denen die Ilias ein Bild auf dem Schilde des Achilleus beschreibt (18, 579):

> *σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσιν*
> *ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ μεμυκώς*
> *ἕλκετο.*

Zwei Löwen haben einen Stier erfaßt, der sich vergeblich mit den Hörnern zur Wehr zu setzen scheint. Doch von beiden Seiten naht ihm Hülfe; die Hirten kommen mit Wurfspeeren und Bogen, die blutgierigen Tiere zu vertreiben; ein Pfeil und ein Speer fliegen in der Luft. Der Bogenschütze hält sich natürlich hinter dem Speerwerfer. Die Männer sind ganz unbekleidet und haben lange Bärte. Ihr Betragen ist sehr mutig, während die Hirten des homerischen Schildes erschreckt ihre Hunde antreiben, die indeß auch nur zu bellen wagen.

Den mutigen Kampf mit dem Löwen können wir von unserer Vase aufwärts in die älteste griechische Kunst über Homer hinaus verfolgen. Eines der Schwerter mit eingelegter Goldarbeit aus dem vierten Grabe von Mykenae[1] schildert den Kampf von fünf Männern gegen drei Löwen, von den zwei bereits die Flucht ergriffen haben; wie auf der Vase wird mit Wurfspießen und Pfeilen geschossen; doch sind die Speerwerfer hier mit Schilden ausgerüstet. Es ist hier eben nicht die bloße Abwehr eines Einbruches der wilden Tiere, sondern ein eigentlicher Kampf, eine Jagd auf dieselben dargestellt. Dasselbe ist bei einigen abgekürzten 160 Darstellungen auf Gemmen anzunehmen, die derselben Epoche angehören wie jenes Schwert; dieselben stellen den Nahkampf mit dem Schwerte dar; es ist namentlich ein Goldring,[2] wo zwei Männer je einen aufgerichteten Löwen mit dem Schwerte bekämpfen; ein Goldring aus einem mykenischen Grabe selbst[3] zeigt einen Mann (mit dem üblichen Schurze) gegen den anspringenden aufgerichteten Löwen; zwei nackte Männer bekämpfen einen solchen mit Schwertern auf einer Berliner Gemme dieser Epoche aus Syme, die auch einen Jagdhund beifügt (Inv. Nr. 7565 [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 7]).

Diese Darstellungen haben offenbar nichts zu tun mit den orientalischen des löwenbezwingenden Dämon; sie beruhen vielmehr wohl auf Wirklichkeit. Der Löwe ist ja noch den homerischen Sängern ein so vertrautes Tier, wie es nicht möglich wäre, wenn sie ihn nur von Hörensagen oder aus orientalischer Kunst gekannt hätten. Um einen absolut feindlichen Gegensatz zu verdeutlichen, gebraucht

---

[1] *Ἀθήναιον* X S. 309 mit Tafel. Milchhöfer, Anfänge S. 145.

[2] Revue arch. n. s. 27, Taf. 4, 44.

[3] Schliemann, Mykenae S. 202, Nr. 253. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 2, 14.]

die Ilias als Vergleich nicht nur Wolf und Schaf, sondern auch Löwe und Mensch (22, 262), und so erscheint ja auch in den Gleichnissen der Ilias der von Hunden und Männern gehetzte, einen Hirsch oder eine wilde Ziege zerfleischende Löwe, also ein Bild aus der Jagd (3, 23 ff.), oder, an die Darstellung des Schildes und unserer Vase erinnernd, der unter die Schafherde fallende Löwe, der von dem Hirten verwundet wird (5, 136 ff.). Noch zu Herodots Zeiten gab es in Makedonien und Nordgriechenland viele Löwen.[1]

Unsere Vase knüpft offenbar an die in der homerischen Schildbeschreibung und, in einem älteren Stadium, in jenen mykenischen Produkten erhaltene Kunsttradition an. Bei der Kentauren-Lekythos wurden wir von andrer Seite ebenfalls auf diesen Kreis von Vorbildern gewiesen.

In der nun folgenden Kunstepoche verschwindet indeß die Löwenjagd; die 161 Hesiodische *ἀσπίς* enthält nur noch Kämpfe von Ebern und Löwen untereinander. Eines der Becken mit gepreßten Reliefs aus rotem Ton (in meinem neuen Berliner Vasenkatalog Nr. 1638) zeigt zwar noch die Gruppe des Stiers mit den zwei Löwen ähnlich unserer Vase, aber keine Kämpfer daneben. Der mythische Kampf des Herakles bei Nemea wird in der Folge allein dargestellt und die Männer jagen statt des Löwen nur den Eber.[2] Freilich die *βαρβάρων ὑφάσματα* im Ion des Euripides (1160 ff.) zeigen neben den *μιξόθηρες φῶτες* auch *λεόντων τ' ἀγρίων θηράματα.* Erst nach der Eroberung des Orients durch Alexander scheint die Löwenjagd wieder Gegenstand griechischer Kunst geworden zu sein, und in römischer Zeit gar ward sie, der wirklichen Sitte der Vornehmen entsprechend, überaus häufig (vgl. Stephani, Compte rendu 1867, S. 127 ff.).

Ich habe als Schluß-Vignetten zur Besprechung dieser beiden bedeutendsten Exemplare jener „protokorinthischen" Vasengattung zwei andere kleine Gefäße abbilden lassen, die zu derselben Klasse gehören und ebenfalls durch etwas Ungewöhnliches interessieren. Das eine (S. 161 [Fig. 2]) ist eine Lekythos der gewöhnlichen Form. Die Tiere sind nicht wie sonst bloß aufgemalt, sondern alle Außenkonture wie auch die Innenzeichnung sind aufs sorgfältigste graviert. Um die Schulter läuft die beliebte Hasenjagd, um den Bauch ein Streif mit drei 162 Tieren, einem Stier zwischen einem brüllenden Löwen und einem Eber. Die Zeichnung ist voll Kraft und energischen Lebens, aber auch voll strenger Stilisierung. Interessant ist ein Vergleich mit den zuweilen auf den cumäisch-capuanischen Bronzeurnen gravierten Tieren.[3] Sie erscheinen wie zwar etwas ver-

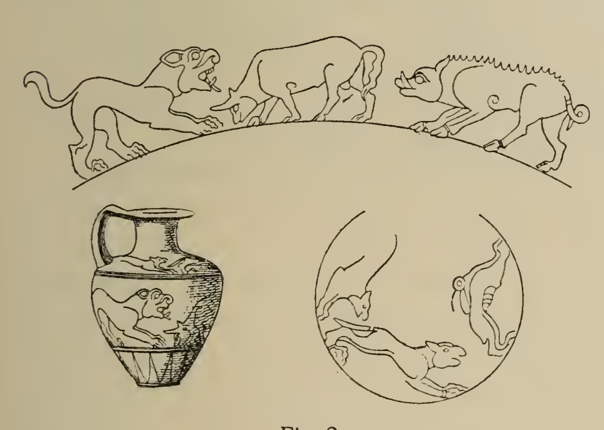
[1] Herod. VII, 126; er gibt als östliche Grenze ihres Vorkommens in Europa den Nestos, als westliche den Acheloos in Akarnanien an. Vgl. Aristot. hist. an. VI, 31.

[2] Nur ganz vereinzelt kommen in Etrurien noch archaische Darstellungen des Löwenkampfes vor, wie auf dem Elfenbeinrelief Micali, Storia 41, 11 und der Gemme Impr. d. Inst. I, 15, die jedoch unter orientalischem Einflusse steht.

[3] Mon. d. Inst. V, 25 = Minervini, Mon. di Barone, Taf. A. B. [Cat. of the Bronzes in the Brit. Mus. Nr. 560.] Vgl. die Zusammenstellung der Urnen von v. Duhn, Ann. d. Inst. 1879, S. 132 ff.

wilderte, doch echte Abkömmlinge desselben Stils und derselben Auffassung, die uns auf jener Lekythos begegnen: vielleicht auch ein Wink für die Herkunft der Gattung. Das kleine Gefäß ist im Besitz des Herrn von Radowitz, derzeitigen Botschafters in Konstantinopel und wurde in Athen erworben.

Die andere kleine Vase (S. 162. 0,12 hoch [Fig. 3]) ist der Privatsammlung des Herrn Dr. H. Schliemann entnommen und stammt ebenfalls aus Griechenland; es ist eine kleine Büchse mit Deckel, in der Art dieser Vasenklasse mit feinen Streifen geziert, dazu mit dem merkwürdigen, doch, wie gewöhnlich, ohne Gravierung aufgemalten Bilde eines Hasen, der seine Vorderpfoten auf die Stirn eines Steinbockes, einer Antilope oder dgl. setzt. Analoga zu diesem Motiv lassen sich im Kreise ältester Tierfriese wohl finden; ein besonders deutliches ist mir wiederum auf einem jener in roten Ton gepreßten alten Flachreliefs begegnet (mein neuer Berliner Vasenkatalog Nr. 1643), wo ein Löwe (?) seine Vordertatze ruhig auf den tiefgesenkten Kopf eines Rehes legt. Im Raume sind dieselben Punktrosetten und das kleine Kreuzchen wie auf der Kentaurenvase gemalt.



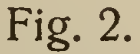


Fig. 2.



Fig. 3.

GRIECHISCHE VASEN
DES SOG. GEOMETRISCHEN STILS
(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 43, 1885
Tafel 8 [= Tafel 24])

131 Bei meiner Anwesenheit im Museum von Kopenhagen im Jahre 1883 sah ich die beiden hier wiedergegebenen Vasen aus Athen vom Dipylon, die der Direktor Herr Etatsrat L. Müller mit freundlicher Bereitwilligkeit zeichnen zu lassen gestattete.

Es sind ohne Zweifel zwei der merkwürdigsten Gefäße ihrer Art, mit ungewöhnlich reichem figürlichem Schmucke ausgestattet, eine bedeutende Erweiterung der immer noch ziemlich seltenen Klasse mit menschlichen Darstellungen. Zu dem beschränkten Kreise der bisher bekannten Bilder dieser Art, die uns nur Leichenfeierlichkeiten, Wagen- und Kriegerzüge, tanzenden Chor, Seeschlacht und Männer mit Pferden zeigten,[1] treten hier mehrere ganz neue Stoffe.

1. Die eine der Vasen (1)[2] ist eine Kanne von der schönen, ja eleganten Form (1 *c*), die wir auch sonst zuweilen in diesem Kreise treffen.[3] Der Hals (1 *a*) zeigt als Bild einen Mann zwischen zwei Pferden, die er am Zügel hält; an seiner Seite ist das Schwert und auf dem Kopfe der Helmbusch angedeutet. 132 Es ist dieser Mann mit den zwei Pferden ein bekannter Typus, den wir sowohl auf anderen Vasen dieser Gattung (z. B. Annali d. Inst. 1872, Taf. J, 1 [Archäol. Jahrb. 1899 S. 34]) als sonst in der archaisch griechischen und etruskischen Kunst finden. Auf dem Schulterstreif darunter (1 *b*) ist ein in der Gattung dieser geometrischen Vasen neues, aber sonst in der ältesten und älteren griechischen Kunst allgemein beliebtes Bild gemalt, die Verfolgung eines Hasen durch laufende Hunde, worüber man vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 33 ff., 1883 S. 155. 161 [oben S. 106. 110].

Das Hauptbild läuft in einem ununterbrochenen Streifen um den Bauch der Vase; es stellt einen Kampf dar, in dessen Mitte sich ein Schiff befindet; doch ist es keine Seeschlacht, wie sie in den bekannten Fragmenten vom Dipylon (Mon. d. Inst. IX, 40) erscheint, sondern der Kampf eines gelandeten Schiffes und seiner Besatzung gegen Krieger am Strande. Wasser und Land zu unterscheiden

---

[1] Siehe den Katalog von G. Hirschfeld in den Annali d. Inst. 1872 S. 137 ff.; Dumont, Les céramiques de la Gr. pr. S. 96 f.

[2] Nr. 1628. Höhe 0,23. [Perrot-Chipiez VII S. 179. Reinach, Rép. I S. 459.]

[3] Vgl. Athen. Mitt. 1881, Taf. 3 [oben S. 84 Fig. 1]. Conze, Anfänge Taf. 4.

hat der Maler unterlassen; die Zickzackstreifen dienen nur zur ornamentalen Raumfüllung wie in den andern Bildern; doch ist offenbar das Schiff auf beiden Seiten von Land umgeben dargestellt. Es ist ein Ruderschiff; links ist das aufgebogene Hinterteil ziemlich erhalten; hier sitzt auf dem Verdecke der Steuermann und ist im Begriffe zu steuern; die hinter ihm emporragenden drei Pfähle oder Ruder weiß ich nicht zu deuten. Leider ist das Vorderteil des Schiffes verloren gegangen, und wir wissen deshalb nicht, ob es wie die anderen auf den Dipylon- 133 vasen dargestellten Schiffe einen ἔμβολος hatte oder nicht;[1] der erhaltene Rest eines nach außen gekrümmten kammartigen Abschlusses, der einem Pferdehalse



Fig. 1.

gleicht, läßt indeß eine ganz verschiedene Gestalt dieses vorderen Schiffsendes vermuten. Auf dem Deck vertreten zwei Männer die Besatzung, die von zwei Seiten angegriffen wird und sich nach beiden zu verteidigen gezwungen wird. Einige von der Schiffsmannschaft waren schon ans Land gestiegen und sind hier bereits erlegen. Die Verteidiger im Schiffe tragen den ausgeschnittenen Schild, der wie gewöhnlich den Körper bis gegen die Knie deckt; er erscheint hier nur umgehängt, indem die Männer mit beiden Armen Angriffswaffen tragen. Auch sonst zeigen Dipylonvasen und selbst Kampfszenen mykenischer Monumente die Schilde zuweilen nur umgehängt und beide Arme in Aktion.[2] Der eine der Männer schwingt Schwert und Lanze; der andere, dessen Schwert noch an der Seite hängt, schießt mit dem Bogen. Von rechts stürmen zwei Krieger heran, der vordere mit Lanze, der andere mit Schwert. Dann folgt eine sehr merkwürdige Figur; es ist ein Gefallener, der nach rechts vornüber gestürzt ist. Offenbar gehörte er zur Besatzung des Schiffes; er ist von dem üblichen ausgeschnittenen

[1] Vgl. Helbig, Das homer. Epos[2] S. 77. 160. Annali d. Inst. 1880 S. 126 ff. [oben Bd. I S. 439].

[2] Vgl. den mykenischen Ring bei Helbig, Homer. Epos[2] S. 313; das Schwert ebenda S. 326.

Schilde bedeckt und hat einen Helmbusch. In seinem Kopfe steckt ein kurzer Speer (kein Pfeil, denn Pfeile sind hier mit Widerhaken gebildet); die zwei schräg nach seinem Oberkörper gerichteten Stäbe möchte man nach ihrer Form ebenfalls etwa für Speere halten; dann müssen auch die unten in der Diagonale dazu angebrachten Striche für solche angesehen werden; die Beine waren wohl auf dem verlorenen Stücke dargestellt, die Arme sind ganz unterdrückt. Von rechts kommt ein Krieger mit Bogen und Pfeil. Betrachten wir nun die Seite vom Schiffe links, so kämpft zunächst ganz nahe demselben ein Mann mit dem 134 Schwerte und vorgehaltenem kleinem Schilde; hinter ihm liegt ein rücklings gestürzter Angreifer, von der Lanze eines der Schiffskämpfer durchbohrt; er trägt das Schwert an der Seite und ist vom Schilde bedeckt. Das zunächst Folgende ist zu fragmentiert, um sicher gedeutet zu werden; deutlich ist dann wieder die Figur eines Kriegers nach rechts, der zwei Lanzen hält und Schild und Schwert umgehängt hat. Dann ein, wie es scheint, nach vorn fallender Mann, der an den Schenkeln von Pfeilen getroffen scheint; in der Rechten hält er noch seine Lanze und ist mit dem Schwerte umgürtet.

Es ist das Bild eines kriegerischen, seefahrenden Stammes, das der Vasenmaler vor Augen gehabt haben muß, das Bild unternehmender Männer, die an fremden Küsten landen und harte Kämpfe zu bestehen haben.

2. Das zweite Gefäß (2) ist eine Schüssel mit hohen Henkeln,[1] deren Form (2*a*), bisher noch nicht publiziert war. Die Henkel sind breit und an den Außenflächen mit Bildern geschmückt. Der bandförmige Streif ist in Quadrate geteilt, die abwechselnd mit einem Schwan oder dem in dieser Dekoration so beliebten Vierblatt bemalt sind. Auch der etwas eingezogene Rand der Schüssel ist in Vierecke geteilt — fünf auf jeder Seite —, die gegeneinander durch einen vertikalen Streif von Kreisen mit Zentralpunkt getrennt werden. Die Bilder der einen Seite sind streng symmetrisch angeordnet: in der Mitte liegendes Reh, rechts und links das Vierblatt, an den Enden je zwei Schwäne, die sich gegenüberstehen. Die Bilder der anderen Seite sind willkürlicher angeordnet: an den Enden je ein Reh, das den Kopf umwendet; das liegende Tier ist hier ein Hirsch, der auf den Vasen dieses Stils selten ist. Die liegenden Rehe mit umgewendetem Kopfe erscheinen auch auf dem Henkel der Annali 1872 S. 144 Nr. 43 beschriebenen großen Vase mit der Prothesis des Toten. Der Typus findet sich indeß auch 135 ganz gleich auf babylonisch-assyrischen Zylindern,[2] was wohl hervorgehoben zu werden verdient. Das meiste Interesse bietet jedoch der an Stelle des größten Umfangs der Vase angebrachte Bilderfries jeder Seite. In der Mitte der einen Hälfte sehen wir eine Gruppe, die trotz unbehülflichster Zeichnung zwei Löwen

[1] Nr. 727. Höhe 0,13. [Gardiner, Greek athletic Sports and Festivals S. 30. Perrot-Chipiez VII S. 180. Reinach, Rép. I S. 459.]

[2] Z. B. auf Nr. 45 der Petermannschen Sammlung in Berlin: Darstellung einer Jagd, darunter der liegende Hirsch mit umgewendetem Kopfe.

erkennen läßt, die einen mit dem Schwerte ausgerüsteten Mann verschlingen, indem sie ihn — in einer übrigens sehr unwahrscheinlichen Stellung — an Kopf und Hintern mit den Zähnen gefaßt und emporgehoben haben, wobei sie mit dem einen Vorderbeine etwas nachhelfen. Die hier in den ungeschickten Vasenstil — der die Darstellung von Löwen sonst ganz ausschließt — übersetzte Gruppe ist im wesentlichen dieselbe, die wir auf einem Goldrelief gefunden haben, das aus einem Grabe derselben Art vom Dipylon stammt und unserer Vase ungefähr gleichaltrig ist (Arch. Ztg. 1884, Taf. 9, 2, vgl. S. 103 [oben Bd. I, Taf. 16, 2 S. 460] und über Löwenkämpfe ebenda 1883, S. 159 ff. [oben S. 109 ff.]). Rechts davon steht ein nackter Mann mit einer Leier, der Kitharis oder Phorminx der alten Zeit mit nur vier Saiten. So sicher dies letztere ein Zeichen relativen Alters der Vase ist, so wenig kann es doch zu einer genauen Zeitbestimmung dienen, denn obwohl Terpander um Ol. 26 das siebensaitige Instrument eingeführt zu haben scheint, so wird das einfachere doch nicht gleich verschwunden sein. Es mag indeß daran erinnert werden, daß auf der alten melischen Vase bei Conze, Mel. Tongef. Taf. 4 und im Hymnus auf Hermes V. 51 bereits die siebensaitige Leier erscheint. Vor jenem Manne nun stehen zwei offenbar weibliche Figuren mit Krügen auf dem Kopfe und Zweigen in den Händen; es sind Hydrophoren, die ja auch auf den attischen Vasen gewöhnlich Zweige halten. Der eine Arm der Figur rechts wird durch den Rand abgeschnitten; die beiden Mädchen scheinen dadurch und durch die für den Tanzreigen typische Art sich die Hände zu geben als Teil einer längeren Reihe, eines Choros bezeichnet, zu dem der Leierspieler die Musik macht. Bekanntlich zeugen zahlreiche Terracottenfunde[1] davon, daß Hydrophoren in griechischen Heiligtümern chthonischer Gott- 136 heiten, deren Gebräuche zumeist sehr altertümlich zu sein pflegten, zum Kultpersonale gehörten; es sind Mädchen, die Wasserkrüge auf dem Kopfe tragen, wie die hier dargestellten, und man möchte vermuten, daß auch diese letzteren nebst dem sie begleitenden Leierspieler im Dienste eines Kultes gedacht sind. Die Mädchen sind hier wie nackt gebildet; dabei müssen wir aber wohl bedenken, daß dieser Stil nur ein gleichsam abstraktes Bild menschlicher Gestalt gibt ohne Rücksicht auf Bekleidung, und daß der Maler wohl nur weibliche Figuren überhaupt, nicht aber nackte Frauen malen wollte; dasselbe müssen wir bei der Vase mit dem Leichenzuge Mon. d. Inst. IX, 39 annehmen. Ein anderer Maler desselben Kreises freilich malt deutlich bekleidete Frauen (ebenda 39, 2).

Links von der Löwengruppe sehen wir einen Zweikampf mit dem Schwerte; die beiden Gegner sind nackt und fassen sich gegenseitig am linken Arm, während

[1] Besonders aus dem Heiligtum in Tegea, s. Nuove Memorie d. Inst. Taf. 6, 6; Athen. Mitt. IV S. 171; Votivrelief beschr. Arch. Ztg. 1883 S. 225; aus dem Heiligtum in Knidos Newton, Discoveries Taf. 46, 4. 47, 1; ferner aus Athen, Megara, Theben, Atalanti und andern Orten, wo das Heiligtum, aus dem die Figuren stammen, nicht mehr genau bekannt ist. [Winter, Typenkatalog I S. 156 ff.]

sie mit der Rechten gegen einander zu stechen suchen. Es dürfte eher nur ein Waffenspiel als wirklicher Kampf gemeint sein. Der Zweikampf als Agon war bei den Arkadern, speziell den Mantineern Brauch (Hermippos und Ephoros bei Athen. p. 154 d) und kam auch anderwärts bei den Griechen vor (s. ebenda); alte Sitte war der Zweikampf bei den Festen auch in Etrurien, von wo er zu den Römern kam (Nikol. v. Damask. bei Athen. p. 153 f.). Weiter links befindet sich noch eine Gruppe: es stehen sich Mann und Frau gegenüber; letztere ist etwas kleiner als jener; sie hält mit beiden Händen einen langen Zweig und er greift nach ihren Händen; er trägt das Schwert um die Hüfte. Die Gruppe erinnert sehr an den in der altgriechischen und altetruskischen Kunst beliebten 137 Typus, wo wie hier ein Mann links und eine Frau rechts steht und er gegen sie etwas zudringlich zu werden versucht.[1]

Die andere Seite enthält drei Gruppen. In der Mitte stehen sich zwei unbewaffnete Männer gegenüber, deren Handlung nicht ganz deutlich ist; doch dürfte man am ehesten Faustkämpfer in ihnen sehen. Links davon ist ein Tanz zweier Bewaffneter dargestellt, dem ein dritter, der indeß nur das Schwert trägt, zusieht. Die Tänzer, eben in einem Sprunge begriffen und mit beiden Sohlen über der Erde schwebend, sind vom Schilde bedeckt, der die übliche ausgeschnittene Form hat, und tragen jeder zwei Lanzen, wie denn die Bewaffneten auf den Vasen dieses Stiles in der Regel zwei Lanzen führen. Auf der anderen Seite war ein einzelner Tänzer in einem noch viel stärkeren Sprunge dargestellt; sein Oberkörper fehlt leider und man sieht nur die emporgezogenen Beine. Sein Tanz wird von den Tönen einer Leier begleitet, die ein Mann zur Linken spielt; rechts befinden sich zwei nackte Männer, die beide gleichmäßig die linke Fußsohle heben und die Hände aufeinander legen; sie sind offenbar in leichtem Tanzschritte begriffen und scheinen durch Klatschen mit den Händen den Rhythmus für Tanz und Musik anzugeben; ja wir dürfen sie uns auch als singend denken; denn Gesang gehörte zu einem solchen Tanz mit Leierspiel.

Man darf in dieser *ἔνοπλος ὄρχησις* ohne Zweifel die *πυρρίχη* erkennen, die in alter Zeit auf Cypern und Kreta heimisch war, sich von dort verbreitete und auf Cypern *πρύλις* hieß,[2] ein Name, mit dem Kallimachos den Waffentanz der Kureten auf Kreta (Hymn. in Iov. 52) und den der Amazonen im Kulte der ephesischen Artemis (Hymn. in Dian. 240) bezeichnet; er hängt mit dem in der Ilias vorkommenden *πρυλέες* = *ὁπλῖται* zusammen, das als speziell gortynisch bezeichnet wird (Hesych). Auf die Inseln im südlichen ägeischen Meere werden wir als Herkunft unserer Vasengattung bekanntlich auch sonst vielfach gewiesen. 138 Besonderes Interesse beansprucht unsere Darstellung aber, da die Pyrrhiche hier zugleich als Hyporchem erscheint. Daß Hyporchemata zur Pyrrhiche gewöhnlich waren,

[1] Vgl. über den Typus Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 186 ff.; meinen Berliner Vasenkatalog Nr. 1573.

[2] Aristoteles beim Schol. Pind. Pyth. 2, 127.

ist bezeugt (Schol. Pind. Pyth. 2, 127). Die zwei Männer im ruhigen Tanzschritt singen den Gesang, den der Waffenträger mit seinen heftigen Sprüngen begleitet: *ὑποϱχεῖται,* vgl. Böckh, De metris Pind. S. 270). Nach Sosibios waren aber *τὰ ὑποϱχηματικὰ μέλη πάντα Κϱητικά* (Schol. Pind. Pyth. 2, 127). Man nahm bisher an, daß die Pyrrhiche nur von der Flöte begleitet wurde (weil beim *ἐνόπλιος* der Spartaner die Flöte bezeugt ist;[1] unsere Vase beweist, daß auch die Leier dazu gespielt werden konnte oder vielleicht ursprünglich immer gespielt wurde. Wenn aus den antiken Nachrichten hervorgeht, daß die Pyrrhiche ein sehr rascher und lebhafter Tanz war, so stimmt unsere Darstellung damit trefflich überein. Der Tänzer, der den hohen Sprung macht, kehrt ebenso wieder



Fig. 2.

auf einer anderen alten Darstellung der Prylis, auf die ich früher einmal aufmerksam zu machen Gelegenheit hatte,[2] auf einem in Etrurien gefundenen Silbergefäße, das wahrscheinlich cyprischer Herkunft[3] und etwas jünger als unsere Vase ist. Dort finden sich auch Faustkämpfer und es schließt sich ein ganzer Opfer-Festzug an. Wie dort ist gewiß auch auf unserer Vase der Waffentanz als ein Teil des Festgottesdienstes zu fassen. Der festliche Chor der Hydrophoren auf der anderen Seite paßt nun sehr gut in diesen Zusammenhang. Der Maler unserer Vase stellte also einzelne Szenen einer Festfeier dar, denen er einen ihm durch die gleichzeitige Metallblech-Dekoration überlieferten Typus, den von Löwen verschlungenen Mann und wohl auch die Gruppe von Mann und Frau zufügte. Dem Gegenstande unserer Vase nächst verwandt, freilich viel einfacher ist die Mon. d. Inst. IX, 39, 2 mit dem Bilde des festlichen Chorreigens; die Reihe von

[1] Vgl. O. Müller, Dorier II S. 329.

[2] Bronzefunde von Olympia (Abh. d. Berl. Akad. 1879) S. 56 [oben Bd. I, S. 382].

[3] Inghirami, Mon. etruschi III 19. 20; die Hälfte des Bildfrieses auch in Müller-Wieseler, Denkm. a. K. I, 302 b; Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas 1, 13, 6.

139 Dreifüßen rein griechischer Form auf derselben Vase bedeutet die ausgesetzten Preise für die Festspiele.

Durch die Freundlichkeit G. Hirschfeld's sind wir im Stande, in den hier beigegebenen Vignetten noch einiges Material zur Kenntnis dieser Vasengattung beizubringen. Die nachstehende Abbildung [Fig. 3] zeigt eine Bronzefibula aus einem der Dipylongräber,[1] die genau übereinstimmt mit der Arch. Ztg. 1884 Taf. 9, 3 [oben Bd. I Taf. 16, 3] abgebildeten goldenen Fibel aus Athen, die demnach sehr wahrscheinlich auch aus einem der Dipylongräber stammt; im übrigen vergleiche man, was ich ebenda S. 105 [S. 462] über das Vorkommen des Typus bemerkt habe. Die beiden Bilder über dem Texte und an der Spitze dieser Seite [hier Fig. 1 und 2] sind einer Vase des Akropolismuseums in Athen entnommen.[2] Der Zug der Krieger ist interessant durch die Rundschilde, da die gewöhnliche Schildform auf diesen Vasen die längliche mit den Ausschnitten ist. Auch haben die Schilde in dem Vierblatt schon eine Art Schildzeichen. Das Fragment einer Dipylon-

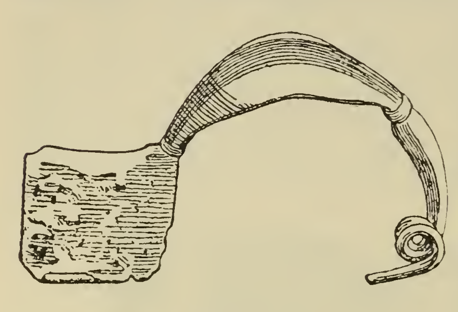


Fig. 3.

140 vase in Wien zeigt einen Kriegerzug nach rechts, wo abwechselnd immer einer mit Rundschild und einem Ornament als Zeichen und einer mit ausgeschnittenem Schilde sich folgen [Lippold, Griech. Schilde S. 449]. Immer tragen sie je zwei Speere. Das andere Bild mit dem Stücke einer Wagenprozession ist deshalb von Interesse, weil es meines Wissens zum ersten Male auf einer Vase dieser Gattung ein Viergespann statt der sonst vorkommenden Zwei- und Einspänner zeigt. Im homerischen Epos erscheinen Viergespanne bekanntlich nur an wenigen Stellen späteren Ursprungs.[3] Der Lenker sowohl wie der Krieger auf dem Wagen haben Helme mit langen Büschen.

Die Schlüsse auf Zeit und Herkunft der ganzen Vasengattung zu ziehen, welche das vorgeführte neue Material erlauben könnte, ist hier nicht meine Absicht. Und nur um zu weiteren Forschungen anzuregen, lasse ich noch in der am Schlusse stehenden Abbildung die (auf das Doppelte vergrößerte) Darstellung eines orientalischen Zylinders folgen [Fig. 4], dessen Stil eine auffallende Ähnlichkeit in der Bildung der menschlichen Gestalt mit dem unserer Vasen hat. Leider ist die genauere Herkunft des Steines unbekannt.[4] Merkwürdig ähnlich

[1] Erwähnt Annali d. Inst. 1872 S. 136.

[2] Beschrieben von Hirschfeld, Annali 1872 S. 139 Nr. 15. [Archäol. Jahrb. 1899 S. 197 Fig. 61. Collignon-Couve, Nr. 196, Archiv für Religionswissenschaft 12, 1909, S. 223 Taf. 5, 4.]

[3] Siehe Helbig, Das homer. Epos[2] S. 129.

[4] Er befand sich in einer einst dem Berliner Museum angebotenen Privatsammlung von babylonischen Zylindern. Das Material ist der gewöhnliche dunkle Stein. Die Zeichnung ist nach einem Abdruck gemacht.

ist auch die Bildung des Zweiges in der Hand der Frau und die Art, wie er gehalten wird. Babylonisch oder assyrisch ist der Zylinder übrigens schwerlich; er wird vielleicht in Kleinasien gemacht sein. Wenn auch die Frage noch offen 141 zu lassen ist, ob Zylinder dieser Art den geometrischen Vasenstil als Vorbilder beeinflußten, so gibt der Zylinder doch wenigstens eine merkwürdige Analogie zu den Vasen und bestätigt, daß deren Stil durch die Nachahmung vertieft in nicht zu harten Stoff eingeschnittener Arbeiten bedingt ist, worauf Milchhöfer hingewiesen hat, wie es bereits durch die Stilanalogie einer gewissen in weicherem Stein gearbeiteten Gattung von mykenischen und „Inselsteinen“ sich wahrscheinlich machen ließ.



Fig. 4.

MYKENISCHE VASE IN MARSEILLE

(ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER 1893)

9 Als ich im Herbst 1886 das Museum in Marseille besuchte, bemerkte ich unter Gegenständen, die im Orient, namentlich Ägypten, gesammelt waren, eine mykenische Vase von ganz ungewöhnlicher, ja einziger Schönheit [Fröhner, Musée de Marseille 1284; Reisinger, Kretische Vasenmalerei S. 42]. Ich ließ dieselbe bald darauf mit der gütigen Erlaubnis der Museumsdirektion photographieren; hiernach sind die nebenstehenden Abbildungen gemacht, die ursprünglich den Teil eines größeren Nachtrags zu den von Löschcke und mir herausgegebenen „mykenischen Vasen" bilden sollten. Die Gesamtansicht 10 des Gefäßes mag etwa in $^1/_4$ der wirklichen Größe gegeben sein — genaue Angaben über die Größe fehlen uns leider [Höhe 0,25] —, die Ansicht der Mündung von oben wäre dann in der halben Größe. Auf Wunsch der Redaktion dieser Zeitschrift begleite ich dieselben, die nicht länger der Kenntnis der Fachgenossen entzogen werden sollen, mit wenigen Worten.

Die Vase (Nr. 113 [1043] im Museum zu Marseille) stammt wahrscheinlich aus Ägypten; der genaue Fundort ist unbekannt. Sie zeigt die Technik des „dritten Stils" der mykenischen Firnißmalerei und zwar der älteren Gruppe desselben (vgl. Myken. Vasen, Einl. S. VIII), d. h. derjenigen, welche schon in den Schliemannschen Schachtgräbern vertreten ist. Der Ton ist blaßgelblich, fein geglättet, die Firnißfarbe dunkelbraun. Die Form des Gefäßes ist überaus elegant. Es ist mir kein zweites ganz übereinstimmendes bekannt. Besonders eigentümlich ist, wie die in größerem Maßstab über die Ansicht der Vase gestellte Oberansicht zeigt, die innere Dreiteilung der Mündung, deren äußerer Rand doch einfach rund ist. Die Schlankheit, die in der starken Einziehung nach dem nur als dünner Wulst gebildeten Fuße besteht, ist dagegen auch sonst unter den mykenischen Vasen der Firnißmalerei beliebt; vgl. Formen Nr. 25. 27. 48. 55. 59 und die Becher 81 ff. auf Taf. 44 der Mykenischen Vasen. Der schlanke Hals findet in Form 55 und 59 ebenda seine Parallelen. Der außerordentlich elegant geschwungene Henkel findet sich auf unserer Formentafel nicht. Er ist hier offenbar nach Vorbildern von Metall gestaltet (vgl. die Gold- und Silbervasen der Schachtgräber von Mykenä, Schliemann Fig. 341. 353); die drei Knöpfe am Ansatze des Henkels bestätigen dies. Auch die Dreiteilung der Mündung, die schon an den späteren kleeblattförmigen Typus an Metallkannen erinnert, wird gewiß von metallischen Vorbildern entlehnt sein.

Die Abbildungen geben die reiche Verzierung der Vase so deutlich, daß sie keiner Beschreibung bedürfen. Die größte Ähnlichkeit bietet die Bemalung einer aus Ägypten stammenden, jetzt in New York befindlichen Vase der gleichen

mykenischen Technik (American Journ. of Archeol. VI, 1890, Taf. 22; S. 437 ff. A. S. Murray). Eine dieser sehr ähnliche, ebenfalls aus Ägypten, soll neuerdings ins Britische Museum gekommen sein (Murray a. a. O.). In Mykenä selbst sind Scherben gefunden worden, welche auf Darstellungen derselben Art deuten wie die auf jenen vollständig erhaltenen Vasen: Myk. Vasen Taf. XXVI, 196 a. b. 197. 198. Auch das Steingefäß aus Mykenä Ἐφημερὶς ἀρχ. 1888, Taf. 7, 1 ist zu vergleichen wegen der korallenartigen Seegewächse zwischen den Polypen.



In allen diesen Darstellungen wird der Beschauer auf den Grund des Meeres versetzt. Am oberen wie unteren Rande des Bildes sitzen Seegewächse fest, während in der Mitte die Nautiloi durch das Wasser rudern (auf der Steinvase sind es Polypen), umgeben von kleineren quallenartigen Geschöpfen. Die Künstler haben die Stellung des Nautilos beobachtet, welche er unter dem Wasser hat — er hält sich am liebsten nahe dem Meeresgrund auf —; denn an der Oberfläche schwimmt er in umgekehrter Haltung, so wie ihn die Glasplättchen von Menidi, Kuppelgrab Taf. IV, 7. 9 (die als Hängeschmuck umgedreht werden müssen!) zeigen. Welche Bedeutung der Nautilos als das heilige Tier der Aphrodite der argolischen Küste hatte, ist jüngst von K. Tümpel überzeugend dargetan worden (im Philologus 1892, S. 385 ff., wo auf der Beilage auch eine Skizze der Nautiloi unserer Vase gegeben ist).



Im Kunsthandel in Athen habe ich 1888 noch eine Kanne notiert, welche hierher gehört. Ihre Form stimmte mit der New Yorker Vase ungefähr überein, und war nur etwas schlanker. Um den Bauch herum waren wieder schwimmende Nautiloi gemalt, doch ohne andere Seetiere oder -Pflanzen.

Schließlich sei noch das auf dem Halse und der Schulter sowie am Henkel und neben dem Henkelansatz der Marseiller Vase gemalte Blättchenornament als charakteristisch hervorgehoben. Es ist dieses gerade an den Vasen der älteren Gruppe der Firnißmalerei dritten Stiles nicht selten. Es findet sich ebenso an der New Yorker Vase, ferner an den Scherben aus Kreta, Myk. Vasen, Text S. 23, Fig. 12 und Athen. Mitt. XI, 1886, Taf. 3 und an mehreren unpublizierten Scherben aus Mykenä (darunter das Stück eines Henkels ähnlich dem unserer Vase). Dies Ornament gehört zu den wenigen, die unverändert aus der Metalltechnik in die Vasenmalerei übernommen worden sind; vgl. den Goldhenkel Schliemann, Mykenä Fig. 483; die um einen Kreis angeordneten Blättchen Fig. 282. 283 u. a.



CHARON

EINE ALTATTISCHE MALEREI

(ARCHIV FÜR RELIGIONSWISSENSCHAFT VIII, 1905)

191 Das ist einmal etwas ganz Neues und Überraschendes. Charon in einem schwarzfigurigen altattischen Bilde! Und ganz anders als wir ihn sonst zu sehen gewohnt sind! Ein Bild, das den klassischen Charondarstellungen der weißen attischen Lekythen fremder ist als den Schilderungen des um siebenhundert Jahre jüngeren Schriftstellers Lukian! Und der Bildfries ziert eine Gefäßform, die ebenso neu und unerhört ist wie das Bild selbst.

Das Tongerät — denn ein Gefäß ist es eigentlich nicht, da es weder Boden noch Bauch, weder Fuß noch Henkel hat — wurde nach zuverlässiger Angabe in Athen, unmittelbar vor den Toren der Stadt, gefunden. Das Stück befindet sich in München [jetzt in Frankfurt a. M.]. Es fehlen einige größere Teile, doch ist glücklicherweise alles Wesentliche erhalten. Das Fehlende ist in Gips ausgefüllt und in der Abbildung angegeben.[1]

192 Es ist ein nach unten und oben offener Zylinder, der nach unten etwas weiter ausgreift und hier einen schmalen Fußrand zum Aufstehen hat. Von diesem Rande ist nur ein kleines Stück erhalten (unter der Figur des Charon). Nach oben weitet sich das Gerät etwas zu einer Mündung aus. Auf dem oberen ungefirnißten Mündungsrande befinden sich vier nagelkopfartige, runde, an der Spitze mit braunroter Farbe bedeckte Tonerhöhungen, die so gestellt sind, daß sie, durch Linien verbunden, nicht ein Quadrat, sondern ein Rechteck (von $8^1/_2$

---

[1] [Die Abbildung wiederholt: Roscher, Myth. Lex. III, 2, 2782. Daremberg-Saglio, Dict. des Ant. IV, 1 S. 746.]

zu 10½ cm) bilden. Die Höhe des Gerätes beträgt 0,125, der obere Durchmesser 0,147, der untere 0,16.

Ich kann mich nicht erinnern, je ein derartiges Gerät gesehen zu haben. [Ähnlich Forman Collection Nr. 330.] Es ist vollständig, und nirgend ist der Ansatz zu einer Fortsetzung zu sehen. Was kann sein Zweck gewesen sein? Man kann etwa an den Untersatz eines fußlosen Gefäßes denken, das hineingestellt werden sollte. Doch ist auch dies nicht befriedigend, die Form scheint nicht recht passend dafür. Das Gerät sieht aus wie die Mündung eines Brunnens oder einer Zisterne. Sollte es auf der Grabeserde aufgestellt gewesen sein, um als Mündung zu dienen für die in die Erde zu dem Toten hinab zu gießenden Spenden?

In der Tat wird eine andere Deutung kaum möglich sein. Im kleinen wiederholt das Gerät im wesentlichen die Form, die jener älteste Grabaltar, der über dem einen Schliemannschen Schachtgrabe von Mykenä, hatte: „eine Art Röhre, direkt auf der Erde aufstehend“ (Rohde, Psyche S. 33).

Dann aber ist der richtige Name unseres Gerätes kein anderer als Eschara. Die antiken Beschreibungen betonen, daß die Eschara, die unmittelbar auf dem Boden steht, sowohl rund als hohl ist.[1] Mit Recht erkennt wohl Deneken (in Roschers Lexikon der Mythol. I, 2501 Anm.) als ursprüngliche Bedeutung von 193 *ἐσχάρα* das „Feuerloch“ auf dem Herde; und eine Höhlung bleibt immer das Wesentliche in den übertragenen Bedeutungen des Wortes. Eine dieser Bedeutungen, wohl eine speziell attische, ist die für die Höhlung, durch welche man den Toten die Spenden und andere Opfer in die Erde gelangen ließ; vgl. Schol. zu Eurip. Phoen. 274: *ἐσχάρα μὲν κυρίως ὁ ἐπὶ τῆς γῆς βόθρος, ἔνθα ἐναγίζουσι τοῖς κάτω ἐρχομένοις.*

So ist unser Gerät also die erste tönerne Eschara von einem Grabe, die wir kennen. Auf die sepulkrale Bedeutung des Gerätes weist nun aber sehr deutlich der Bildfries hin, der, oben und unten nur von einem schwarzen Streifen umrahmt, das ganze Gerät umlaufend umgibt.

Charon, der greise Fährmann, *ὁ γεραιὸς πορθμεύς,* wie ihn schon die Minyas nannte, sitzt im Hinterteile seines Bootes bei den beiden Steuerrudern. Er hat eine runde Schiffermütze auf, die den Oberkopf deckt; darunter kommt sein weißes Haar heraus, und weiß ist sein Bart. Er hat sich in den Mantel gewickelt, darunter der linke Arm verborgen ist; nur die rechte Brust ist frei; denn er streckt den rechten Arm hinaus, um befehlende, scheltende Worte zu begleiten; der Mund ist geöffnet.

Die Länge des Bootes ist nicht sicher, da die genaue Stelle, die das Fragment mit der vorderen Bootspitze einnahm, nicht feststeht. Sicher ist aber, daß

---

[1] Die niederen Erdaltäre auf den Votivreliefs an Heroen, die man *ἐσχάραι* zu nennen pflegt (Deneken in Roschers Lexikon I, 2498 ff., Löwy im Jahrb. d. Inst. II, 1887, S. 110), werden besser *βωμοί* zu nennen sein, vgl. Reisch in Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie I, 1665.



das Boot eine ganze Reihe von Rudern hat; fünf davon sind an dem erhaltenen Stücke, dem hinteren Teile des Bootes zu sehen. Die ursprüngliche Zahl der Ruder wird mindestens die doppelte gewesen sein. Das Vorderteil des Bootes ist emporgebogen und endet in einem runden Knopf.

Eine Gedränge von geflügelten Seelen, von Eidola, erfüllt den Raum. Kein Plätzchen ist frei. Daß die fehlenden Teile des Frieses in gleicher Weise ge-194 füllt waren wie der erhaltene, ist daraus zu schließen, daß überall an den Bruchrändern Reste von verlorenen gleichartigen Figuren zu sehen sind.

Alle wollen sie mit, die wehklagenden, jammernden Seelchen. In dichtem, wirrem Zuge flattern, schwirren sie hinter dem Kahne her. Und doch nicht alle nimmt der alte Fährmann auf. Und die er aufnimmt, müssen arbeiten; an die Ruder setzt er sie. Wir sehen noch eine der geflügelten Seelen im Boote auf der Ruderbank hocken, den Oberkörper vorgeneigt, dem Steuermann zu, der Schiffsspitze abgewandt, zweifellos gedacht im Begriffe zu rudern. Hinter dieser müssen andere gleiche Gestalten gefolgt sein, die verloren sind. Das Fragment mit dem Vorderteil des Schiffes zeigt aber den Rest von einem dem Steuermann 195 zugewandten Eidolon, das nicht auf der Ruderbank gesessen haben kann; entweder die Figur stand aufrecht im Boote, oder sie hockte auf den Schultern einer anderen, weil sonst kein Platz für sie ist, wie Mikyllos bei Lukian auf den Schultern des Fürsten Megapenthes. Von oben sucht sich ein Eidolon noch herabzuschwingen in die Reihe der Ru-

derer. Und ein anderer der geflügelten Schatten kommt gar von vorne an das Boot und hält sich an dem runden Knopfe der Bootspitze fest; so hält er die Ruderer auf und begehrt flehend um Einlaß. Und dicht hinter ihm sieht man den Rest des Kopfes wieder einer anderen Seele, die hier über dem Wasser flatterte. Doch gebieterisch streng streckt Charon die Rechte aus und ruft scheltende Worte. Unmittelbar hinter ihm sieht man fünf in derselben Richtung hinter dem Boote her flatternde Eidola mit der Gebärde des Jammerns; laut klagend schlagen sie sich mit der Rechten an den Kopf. Außerdem sind noch drei leider fragmentierte Eidola zu sehen, die nicht in der Richtung des Bootes fliegen. Die Figur zumeist links schwebte horizontal in der entgegengesetzten Richtung. Weiterhin ist ein schwer verständlicher Rest erhalten; es sind gebogene Schenkel, allein der Körper dazu muß nach unten gedacht werden, also eine herabstürzende Figur. Die winzigen Reste an den Fragmenträndern darüber müssen von einer anderen Figur herrühren. Endlich sieht man ein Eidolon mit nach unten gestreckten Armen und Beinen schwebend, in einer Haltung analog etwa wie die eines Wasservogels, wenn er sich auf die Wasserfläche niederlassen will. Das Eidolon möchte wohl auf das Wasser herab, um zu schwimmen; was freilich Charon ihm verbieten wird, wie er es bei Lukian dem Mikyllos verbietet. Die Figur ist nach rechts, nach der Spitze des Bootes hin gewandt; es folgte gleich die Figur am linken Ende unserer Abbildung, deren kleinen Rest wir schon erwähnt haben.

Das Bild ist flüchtig, aber flott und lebendig gemalt, in der Weise des späteren schwarzfigurigen Stiles; es kann gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts datiert werden.

196 Unser Bild ist somit um ein gutes halbes Jahrhundert älter als die bisher bekannten frühesten Denkmäler mit Charon; denn die Bilder der weißgrundigen Lekythen, auf denen Charon erscheint, gehen nicht wesentlich über die Mitte des fünften Jahrhunderts hinauf, und auch des Polygnotos Gemälde in Delphi war nicht erheblich älter.

In seiner Beschreibung dieses Gemäldes der Nekyia in Delphi bemerkt Pausanias, offenbar auf Grund einer sehr unterrichteten älteren Quelle, daß Polygnot mit der Einführung des Charon in das Unterweltsbild vermutlich der Dichtung der Minyas gefolgt sei (*ἐπηκολούθησε δὲ ὁ Πολύγνωτος ἐμοὶ δοκεῖν ποιήσει Μινυάδι*); denn in diesem Epos heiße es von Theseus und Peirithoos (die in die Unterwelt stiegen), daß sie den alten Fährmann, den Charon mit seinem Totennachen nicht an seinem Anlegeplatz antrafen, d. h. daß, als sie kamen,[1]

[1] Welcker vermutete, daß Theseus und Peirithoos auf der Flucht vor Hades, als sie aus der Unterwelt zurück wollten, das Schiff nicht fanden und so eingeholt wurden. Robert (Nekyia des Polygnot S. 83) vermutet in dem aristophanischen Xanthias, der um die *λίμνη* herumlaufen muß, eine Reminiszenz an Theseus und Peirithoos der Minyas, die das Schiff nicht fanden. Man könnte weiter vermuten, daß das Herumlaufen um den See ein gerade aus dem Namen Perithoos herausgesponnenes Motiv wäre.

Charon mit seinem Schiffe eben unterwegs war (*ἔνθ' ἤτοι νέα μὲν νεκυάμβατον, ἣν ὁ γεραιὸς | πορθμεὺς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλλαβον ἔνδοθεν ὅρμου*).[1]

Indem Charon außer an dieser von Pausanias zitierten Stelle der Minyas sonst in den uns erhaltenen Überresten der älteren griechischen Literatur nicht vorkommt und erst bei Euripides und Aristophanes wieder erscheint, da Charon 197 auch in der Kunst bisher nur durch Polygnot, der, wie man mit Pausanias' Quelle annahm, den Charon eben aus der Minyas entlehnt haben sollte, und durch die Lekythen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bekannt war, so entstand bei den Neueren die Annahme, Charon sei überhaupt zum erstenmal von dem Dichter der Minyas genannt und sei erst im Athen des fünften Jahrhunderts eine lebendige Volksvorstellung geworden. Ja man ist so weit gegangen anzunehmen,[2] der Dichter der Minyas habe Charon nicht nur zuerst erwähnt, sondern er habe ihn geradezu erfunden, frei geschaffen; die Minyas sei dann das Dokument gewesen, durch das Charon in den griechischen Glauben eingeführt worden sei; und da die Sitte, dem Toten ein Geldstück mitzugeben, mit der Vorstellung von Charon unlöslich verknüpft sei, so müsse es auch der Dichter der Minyas gewesen sein, der die „rituelle Vorschrift" von der Mitgabe des Charongroschens erlassen habe; mit seiner Erfindung und seiner Vorschrift habe der Dichter dann einen ungeheueren Erfolg erzielt.

Durch unser neues Denkmal wird, wie mir scheint, dies ganze Gebäude umgeworfen. Mag man auch noch ferner mit Pausanias' gelehrter Quelle annehmen wollen, daß Polygnot den Charon der Minyas entlehnt habe — daß unsere schwarzfigurige Malerei aus den Versen der Minyas geflossen sei, wird kein Mensch zu behaupten wagen. Hier ist es vielmehr evident, daß eine feste Volksvorstellung zu Grunde liegen muß — und zwar dieselbe, die um etwa sieben Jahrhunderte später in Lukian ihren beredtesten Ausdruck gefunden hat.

Die Sache liegt ganz ebenso wie bei einer anderen Figur der Unterwelt, bei Oknos: auch hier ist es eine schwarzfigurige attische Malerei — eine Lekythos, die auch stilistisch mit unserem Charonbilde in eine Reihe gehört[3] —, durch 198 welche ich vor Jahren nachweisen konnte,[4] daß eine erst in des späten Apuleius' Psyche zu literarischem Ausdruck gelangte Volksvorstellung nicht nur die Quelle für das Vasenbild, sondern überhaupt die älteste und ursprünglichste Fassung der Sage von dem Oknos in der Unterwelt ist.

---

[1] Welche heroische Hadesfahrt es war, die der Minyas den Anlaß zu ihrer Schilderung der Unterwelt gab, ist bekanntlich, ebenso wie der Inhalt der Minyas überhaupt, gänzlich unbekannt. Daß die Minyas aber ein heroisches Epos und nicht identisch mit der orphischen Hadesfahrt war, scheint auch mir von Rhode, Psyche S. 278, richtig behauptet worden zu sein.

[2] v. Wilamowitz im Hermes 34, 1898, S. 228 ff.

[3] Archäol. Ztg. 1870, Taf. 31, Nr. 22 (Sal. Reinach, Répert. I 408, 2).

[4] Arch. Anzeiger 1890, S. 24 f.; vgl. Robert, Nekyia des Polygnot S. 62.

Aber auch die Behauptung, daß Polygnot, um den Charon in sein Unterweltsbild aufzunehmen, erst die Minyas habe studieren müssen, hat man dem antiken Gelehrten, der Quelle des Pausanias war, wohl allzu rasch nachgesprochen. Die zitierten Verse der Minyas scheinen mir wenigstens, genau besehen, die Basis einer festen Volksvorstellung zur Voraussetzung zu haben. Theseus und Peirithoos, an der Limne der Unterwelt angelangt, finden den alten Fährmann mit dem Nachen nicht zur Stelle; so kann doch nur jemand dichten, der mit dem Fährmann als mit einer ganz bekannten Figur operiert, nicht jemand, der diese Figur erfindet; der würde sie doch nicht gerade durch Abwesenheit haben glänzen, sondern sie zur Stelle sein lassen und würde sie dem Hörer gründlich vorgestellt haben. Der antike Gelehrte, der die Nekyia des Polygnot auf ihre Quelle untersuchte, war offenbar froh, die Stelle der Minyas gefunden zu haben, und gab sie sofort als die Quelle des Künstlers an. Denn in alter wie in neuerer Zeit war es eine Unsitte der Gelehrten, nur gelten lassen zu wollen, was sich literarisch belegen ließ, und den ungeheueren Schatz zu mißachten, der in der nicht literarisch ausgeprägten Volksvorstellung aufgespeichert lag.

Man hat auch den Umstand, daß Charon gar nicht verknüpft ist mit der sonstigen herrschenden Mythologie, daß er keine mythische Genealogie besitzt und überhaupt nicht Mythos gebildet hat, dafür benutzen wollen, um zu erhärten, daß Charon von einem Dichter erfunden sei. Man hätte das Gegenteil daraus schließen sollen; denn jener Umstand ist eben ein Zeichen des primitiven echten alten volkstümlichen Charakters der Figur des Charon, der, wie andere Dämonengestalten des Volksglaubens, nicht in den Kreis der zumeist von den Dichtern gestalteten höheren Mythologie eingetreten ist. 199

Charon war und blieb eine Gestalt des niederen Volksglaubens, in der er seit alter Zeit festgesessen haben muß und bis in die spätesten Zeiten zäh festgehalten worden ist. Die Vorstellung des Fährmanns gehört zu der von dem Gewässer, das den Aufenthalt der Seelen von dem der Lebenden trennt; und diese letztere Vorstellung ist ebenso weit verbreitet[1] wie in Griechenland uralt, indem sie schon in der Ilias erscheint, die das Gewässer Styx benennt. Nur aus einer so alten und festen Vorstellung von dem Gewässer, über das die Seele hinüberfahren und dabei sich des Fährmanns bedienen muß, niemals aber aus der Erfindung eines Dichters konnte jene Gräbersitte entspringen, daß man dem Toten ein Geldstück mitgab, mit dem er den Fährmann drüben bezahlen sollte. Die Gräbersitte erwächst allenthalben immer nur aus dem tiefsten Grunde des echten Volksglaubens. Das Totengewässer und der Fährmann standen sicherlich lange, lange fest, ehe man ihr im Grabe den äußeren Ausdruck in der Mitgabe eines gemünzten Geldstückes gab. Charon ist durchaus nicht erst mit dem Charonsgroschen entstanden.

---

[1] Waser, Charon, Charun, Charos (1898) S. 1 ff.

Die Beigaben in den Gräbern haben immer als nächsten Sinn den gehabt, daß sie die Existenz der Seele nach dem Tode sollen erleichtern, verbessern. Dies ist auch der Sinn des Charonsgroschens. Der Fährmann drüben soll der Seele günstig gestimmt werden; die Seele wird für die Reise, die sie zu machen hat, genügend ausgestattet. Das ist ganz bitterernst gemeint, so seltsam es auch dem modernen Kulturmenschen erscheinen mag; wie denn Rohde (Psyche S. 282) meinte, erst ein Witzbold habe die „seltsame“ Sitte mit der „Dichtung“ vom
200 Totenfährmann in Verbindung gebracht, während der Obolos ursprünglich der „symbolische Rest der dem Toten mitzugebenden Gesamthabe desselben“ gewesen sei. Dies war arg fehlgegriffen; ganz abgesehen davon, daß die „Gesamthabe“ in einem nichtkapitalistischen Zeitalter doch niemals durch ein Geldstück symbolisiert werden konnte.

Die attischen Lekythen gaben bisher ein recht einseitiges Bild von Charon. Und zwar deshalb, weil sie ihn nicht in seinem eigentlichen Elemente darstellen, sondern ihn in Verbindung mit der Oberwelt bringen. Charon erwartet hier nur die Toten; von seinem Kahne ist immer nur ein Teil gebildet; nicht selten ist die Grabstele unmittelbar daneben dargestellt.[1] Für die Lekythenmaler war das Grab selbst der feste, gegebene Gegenstand; sie führen Charon nur als eine Andeutung der Reise in die Unterwelt ein; sie stellen diese Reise selbst aber nicht dar, nur das Scheiden von der Oberwelt, das Hinschreiten zum Charon, der zum Empfang des Verstorbenen bereit ist.

Auch eine Grabstele vor dem Dipylon in Athen (aus dem vierten Jahrhundert) stellt den Charon nur als Andeutung der Reise ins Jenseits dar und kombiniert ihn mit dem Typus der beim Mahle gelagerten Verstorbenen.[2]

201 Ganz anders unsere neue schwarzfigurige Malerei. Hier ist Charon in voller Arbeit; wir sind ganz in die Unterwelt versetzt; Charon ist in der Fahrt auf der *λίμνη* begriffen. Die einzelnen Züge, die unser Bild liefert und die wir vorhin

[1] Auf einer Lekythos scheint der an der Stele sitzende Verstorbene den Obolos zu halten (Milchhöfer in Athen. Mitt. V, S. 181 Anm. 3; v. Duhn, Arch. Ztg. 1885, S. 19 Nr. 4; ders. Jahrb. d. Inst. II, 1887, S. 242; Antike Denkm. I, Taf. 23, 2 [dagegen Wolters, Athen. Mitt. 1891, S. 403]); doch ist das grobwirkliche Motiv der Übergabe an Charon vermieden; der Verstorbene blickt gar nicht zu Charon empor, sondern hält sinnend den Obolos vor sich hin; zu zahlen braucht er übrigens erst, wenn er drüben ist (vgl. Aristophanes).

[2] Schreiber, Kulturhistor. Bilderatlas Taf. 63, 6 [Conze, Attische Grabreliefs 1173]. Das Relief ist vielfach mißverstanden und als „Fischerfamilie“ bezeichnet worden (vgl. die Literatur bei Waser, Charon S. 118 Anm.). Ganz abgesehen davon, daß „Fischerfamilien“ in Athen sicherlich keine so prachtvollen großartigen Grabmäler hatten, beruht jene Deutung auf grundfalscher Auffassung der Bilder der Grabstelen; vgl. Sammlung Sabouroff I, Skulpturen, Einl. S. 28, Anm. 6. Der Anstoß, den Wolters (Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse Nr. 1057) an der Zahl der Ruder nahm, die Charon nicht führen könne, wird durch unser neues Denkmal definitiv beseitigt; Wolters findet auch den „Moment“ unerklärlich — aber muß denn überhaupt ein „Moment“ dargestellt sein?

zu entwickeln suchten, finden sich zum Teil in Andeutung schon bei Euripides und namentlich Aristophanes. Auf das Drängen und das scheltende Rufen des Charon, des *γέρων νεκροπομπός* nimmt Euripides in der Alkestis Bezug (254; vgl. 361. 439). Bei Aristophanes ist wieder das Drängen und Schelten geschildert; vor allem aber finden wir hier die Vorstellung, daß die Seelen, die übergesetzt sein wollen, selbst rudern helfen müssen: *κάθιζ' ἐπὶ κώπην* ruft Charon dem Dionysos zu (Frösche 197), der erst faul ist und nicht rudern mag, dann aber zur Arbeit gezwungen wird, nun jammert und rudert, wozu die Frösche ihren Gesang ertönen lassen.

Auch bei Polygnot saß Charon *ἐπὶ ταῖς κώπαις*; das Boot hatte mehrere Ruder; mit Unrecht hat man an dem Ausdruck Anstoß genommen.[1]

Am deutlichsten finden wir aber die Vorstellungen, aus denen unser Bild hervorging, bei Lukian ausgedrückt. Da wird das Boot wie hier mit den Seelen vollgestopft; die müssen rudern oder Wasser aus dem Boote schöpfen; so erbietet sich Kyniskos zum Schöpfen und Rudern (*ἀντλεῖν* und *πρόσκωπος εἶναι*, Lukian *κατάπλ. ἢ τύρ.* 19 p. 641) und Menippos sagt (dial. mort. 22) *καὶ γὰρ ἤντλησα καὶ τῆς κώπης συνεπελαβόμην καὶ οὐκ ἔκλαον μόνος τῶν ἐπιβατῶν*; auch dies wird immer betont, daß die Seelen wehklagen und jammern, ganz wie dies unser Maler so eindringlich darstellt. Der Kyniker Menippos allein von den Fahrgästen spottet, lacht und singt, die anderen jammern; auch Kyniskos will eins singen, fürchtet aber das Gejammer der anderen, und Hermes tadelt den Mikyllos, der nicht heult, denn *οὐ θέμις ἀδακρυτὶ διαπλεῦσαί τινα*; ferner wird 202 des Charon Boot als klein geschildert; es ist immer bald angefüllt und viele Seelen müssen warten (Menipp. 10. p. 470; dial. mort. 10). Diese klagenden Seelen, die nicht mitkommen und doch mitwollen, hat unser Maler so lebendig geschildert. Schwerlich hat er sie alle als die unbegrabener Toten verstanden wissen wollen; die Vorstellung zwar, daß die Unbegrabenen nicht über das Wasser hinüber dürfen, nur die Begrabenen, ist uralt und schon in der Ilias angedeutet (23, 73); am ausführlichsten schildert Virgil, wie Charon nur diejenigen in das Boot aufnimmt, die begraben sind, die anderen zurückweist; allein unser Maler wird nur allgemein die ebenfalls von Virgil (Aen. 6, 298 ff.) so schön geschilderte und mit den im Herbste fallenden Blättern verglichene Menge der Seelen haben darstellen wollen, von denen jede unter Klagen und Jammern zuerst hinüber will in die Ruhe des Jenseits: *stabant orantes primi transmittere cursum | tendebantque manus ripae ulterioris amore.*

So mag in Wehmut auch jener fromme Athener des sechsten Jahrhunderts, der das Gerät stiftete, das uns hier beschäftigt hat, der Seelen seiner Lieben gedacht haben; der Eschara bediente er sich, um ihnen, welche die schwere Reise in den traurigen Hades machen mußten, wenigstens noch Opfergüsse zukommen zu lassen.

[1] Vgl. Waser, Charon S. 41.

EIN WIRTSHAUS
AUF EINEM ITALISCHEN VASENBILDE

(MÉLANGES NICOLE 1905)

159 Vor nicht langer Zeit tauchte im Kunsthandel, leider ohne Fundangabe, das merkwürdige Gefäß auf, das hier abgebildet wird. [Jetzt in Frankfurt a. M.] Es ist ein Trinkbecher (von 0,158 Höhe, von vorzüglicher Erhaltung, ungebrochen) mit zwei hohen Henkeln und einem Fuß. Am untern Ansatz der Henkel befindet sich je ein aus einer Form gepreßter, schwarzgefirnißter, unbärtiger Kopf von idealen unbestimmten Zügen und von rein griechischem Typus im Stile des vierten Jahrhunderts.

Doch so sehr diese Köpfe durchaus griechisch sind, so wenig ist es die gemalte Dekoration. Sie ist ganz mit roter Farbe auf den schwarzen Firniß aufgemalt, oder, genauer gesagt, sie ist mit dicker weißer Farbe aufgesetzt, über welche eine dünne dunkelrote Lasurfarbe gelegt ist. Diese Technik ist an und für sich durchaus nicht ungriechisch; es gibt attische Vasen genug, die in dieser Weise bemalt sind. Allein hier läßt der Stil nicht den geringsten Zweifel, daß die Malerei italisch ist und daß das Gefäß in die große Klasse der besonders in Etrurien und Campanien häufigen Vasen mit rot aufgemalter Dekoration gehört.

Diese Klasse ist noch wenig studiert; die in Berlin befindlichen Stücke habe 160 ich in meinem Kataloge S. 966 ff., Nr. 3636 ff. zusammengestellt; und in den Lokalsammlungen Etruriens und Campaniens habe ich mir Mengen von Gefäßen dieser Technik in den verschiedenen lokalen Gruppen notiert. Die im Neapler Museum befindlichen, zumeist aus Campanien stammenden Stücke dieser Technik hat Patroni zusammengestellt,[1] die im British Museum Walters.[2]

Allein das hier veröffentlichte Stück ist kein gewöhnliches. Unter den Berliner Exemplaren kommt ihm am ersten nahe Nr. 3664, aus Nola, wo die unteren Enden der Henkel ebenfalls mit schwarz gefirnißten, unbärtigen Reliefköpfen geziert sind; doch ist die Form des Bechers eine andere und viel plumpere; die rot aufgemalte Dekoration besteht nur aus Lorbeer und Mäanderornamenten.

---

[1] Patroni, La ceramica antica nell' Italia meridionale (1897), S. 148 ff. [= Atti dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti XIX, Neapel 1897].

[2] Catalogue of vases, British Mus., IV (1896), S. 221.

Dem unsrigen in der Form ganz gleiche Stücke kann ich augenblicklich nur vier namhaft machen; drei im Provinzialmuseum von Bari[1] und eines aus dem Altertümermuseum in Stuttgart; diese haben nicht nur dieselben allgemein gehaltenen plastischen Köpfe an den Henkeln, sondern auch ganz dieselbe Form von Henkeln, Mündung, Bauch und Fuß. Die gemalte Dekoration aber ist wieder sehr einfach und besteht nur aus Lorbeerzweig, Mäanderranke oder ineinander gesteckten Blüten.

Unser Becher zeigt jenen vorzüglichen stark metallisch glänzenden Firniß, welcher vielen Gattungen des späteren italischen Geschirres eigen zu sein pflegt.



Der Fuß ist außerordentlich zierlich gedreht und von ganz griechischem Geschmack. Die plastischen, mit dem Firniß überzogenen Köpfe sind ebenfalls von rein griechischem Charakter und stammen aus einer von einem Griechen 161 gemachten Form. Es ist daran zu erinnern, daß es im vierten Jahrhundert in Campanien eine blühende Industrie von Vasen mit schwarzgefirnißtem Relief gab, die einen fast ganz rein griechischen Charakter hat (mein Berliner Vasenkatalog S. 981 ff. [Pagenstecher, Die calenische Reliefkeramik]). Allein unser Becher ist in der Form, so schön ein Teil, der schon erwähnte Fuß, gebildet ist, doch nicht griechisch; er entbehrt durchaus jener reinen, klaren, edlen Form, welche alle echt griechischen Vasentypen auszeichnet. Man vergleiche nur die nächst verwandten griechischen Trinkbecherformen des Skyphos und Kantharos. Der Bauch unseres Bechers ist ungefüg und plump, die Mündung grob und leer in

[1] Bari, Museo prov., Nr. 1124, 1440, 3076.

der Form, die Henkel wirken äußerlich angesetzt, wie fremd, und sind nicht mit dem Übrigen verschmolzen. Es ist Barbarenkunst, die aber, wie der Fuß und die Reliefköpfe zeigen, in unmittelbarstem Kontakt mit griechischer steht.

Die Form erinnert an die der messapischen sog. torzelle, über die Max. Mayer in den Röm. Mitth., 1897, S. 202 ff., gehandelt hat, ist aber doch wesentlich von jenen verschieden; jene haben breitere Henkel mit in scharfem Winkel gebrochenem Umriß und mit den runden Scheiben, den sog. rotelle, und ferner haben sie immer einen schräg ansteigenden gesonderten Hals.

Allein es kommen unter den späteren messapischen Vasen auch solche vor, die der unsrigen in der Form sehr nahe stehen, und zwar mit braun auf hellen Ton aufgemalter Dekoration sowohl wie mit weiß auf schwarzen Grund gesetzter Verzierung (Beispiele im Museum zu Bari). Da nun auch die einzigen ganz



genau mit unserer Vase übereinstimmenden Stücke, deren Herkunft bekannt ist, 162 wie oben erwähnt, sich in Bari befinden und aus messapischer Gegend stammen, so wird auch unser Gefäß als messapisch bezeichnet werden dürfen.

Indeß genug von der Form und der Technik. Es ist Zeit, daß wir die Bemalung näher betrachten.

Die eine Seite zeigt nur lineares Ornament, das an einfache Webemuster erinnert. Die andere Seite aber stellt, von einem ähnlich linearen Ornament umrahmt, ein merkwürdiges Bild dar. Rechts sieht man einen Wagen mit zwei hohen Rädern und hohem geradem Kasten mit fester Seitenwand. Auf dem Rande oben befindet sich ein Ring, um welchen die Zügel geschlungen sind, die von dem hohen Karren herab zu dem Pferde laufen, von dem nur der hintere Teil gegeben ist. Links steht ein Pferd, das mit einem Halfterband an einem an der Wand befindlichen Ringe angebunden ist. Ein zweiter gleicher Ring ist rechts daneben gemalt. Solche Ringe kommen auch auf griechischen Vasenbildern vor, die uns in Pferdeställe versetzen, namentlich auf den Schalen des „Meisters der Penthesileia-Schale“, der die Pferde so liebt und über den ich in Griech. Vasenmalerei I, S. 281 ff., gehandelt habe, vgl. ebenda Tafel 56. Hinter dem Pferde ist eine Reihe runder Punkte und unten ein Haufen solcher gemalt; da gleichzeitig der Schwanz des Pferdes emporgehoben gebildet ist, darf man

bei der kindlichen Art der ganzen Zeichnung wohl annehmen, daß sog. Pferdeäpfel damit gemeint sind. Vor dem Rosse steht eine langbekleidete, doch wohl weibliche Gestalt und hält Gebiß und Kopfriemen bereit sie dem Pferde anzulegen. Oben steht in großen Buchstaben geschrieben +ENON.



Das Bild führt uns offenbar in den Hof eines Gasthauses mit Ausspann, und es soll angedeutet werden, wie da Karren ankommen, wie die Pferde sich ausruhen und wie sie wieder 163 angeschirrt werden. Die Kutscher selbst tun sich gütlich beim Wirte, eine Dienerin scheint das Aus- und Anschirren der Rosse zu besorgen.

Nach dem Stile der Henkelköpfe kann, wie wir schon bemerkten, die Vase nicht vor das vierte Jahrhundert gesetzt werden. Die Dekoration mit geometrischem Ornamente ist aber in dieser Epoche ganz ungriechisch, ebenso wie die kindlich primitive Zeichnung den Barbaren deutlich verrät. Dazu kommt der Gegenstand: dies Wirtshausbild findet unter den griechischen und von Griechen in Großgriechenland gemalten Vasen keinerlei Parallele. Da herrschen Gegenstände ganz anderer, vornehmerer, idealerer Art. Um etwas Analoges zu finden, müssen wir uns schon jener Kneipenbilder aus Pompeji erinnern, die dort von den herrschenden idealen Motiven so stark abstehen und lokal companischen Charakter haben.

Die Inschrift aber ist ganz griechisch: +ENON d. h. *ξενών* = *ξενοδοχεῖον*, Gasthaus, die Bezeichnung des dargestellten Lokales, wohl eine wirkliche, für Gasthäuser und ihre Aushängeschilder übliche Inschrift nachahmend. Auch dies ist etwas Neues und Originelles an unserem Vasenbild, wozu ich keine Parallele von Vasen wüßte.

Allein bei einer griechischen Inschrift des vierten Jahrhunderts, in welches wir das Gefäß, wie wir mehrfach bemerkten, setzen müssen, befremdet der Gebrauch des alten epichorischen Alphabetes; es steht O für den langen *o*-Laut und + für *ξ* wie in der alten Schrift der chalkidischen Kolonien Italiens und wie in der Schrift der lakedämonischen Kolonie Tarent. Diese vorionische alte Schrift ist nun aber bekanntlich von den Messapiern übernommen und festgehalten worden. Da nun, wie wir bereits aus Form und Technik schlossen, 164 unsere Vase messapischer Herkunft ist, so ist die Schrift hier als messapisch zu bezeichnen, obwohl das Wort griechisch ist: es ist ein griechisches Fremdwort, das der messapische Maler in seiner dem alten vorionischen tarentischen Alphabete entlehnten Schrift schreibt. Zu dem italischen Bauer kam die Einrichtung des Gasthauses zugleich mit dem Worte dafür von den griechischen Kolonisten. Was französische Kultur lange für Deutschland war, war griechische für Italien: dem Worte „Hôtel" in Deutschland entspricht das *ξενών* auf der messapischen Vase.[1]

---

[1] Die Kanne in Neapel, Heydemann 2871, mit einer offenbar italischen, doch in griechischer Schrift aufgemalten, vielbesprochenen Inschrift, ist in der gleichen Technik hergestellt wie die hier behandelte Vase: die ganze Dekoration und die Inschrift sind rot aufgemalt. Vgl., außer der bei Heydemann zitierten Literatur, Kretschmer, Vaseninschriften, S. 3 (der die Schrift irrtümlich als graviert bezeichnet), Patroni, Ceramica ant., S. 150 (mit Abbildung Fig. 109).



PROMETHEUS

(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 43, 1885)

Das hier etwas vergrößert in Zeichnung nach einem Abdrucke wieder- 223 gegebene Bild befindet sich als Intaglio auf einem Carneol-Scarabäus im Privatbesitz zu Odessa und wurde im Pariser Kunsthandel erworben.[1] Bei näherer Betrachtung kann man über die Darstellung nicht im Zweifel sein; auf den ersten Blick zwar glaubte ich Philoktet mit verbundenem Schenkel und Odysseus zu erkennen; doch die Kette, die nach oben geht, machte es bald klar, daß niemand anders als Prometheus gemeint sei, der als *δεσμώτης* in Fesseln geschmiedet ist.

Um den linken Oberschenkel des Titanen, der mit mächtigen Körperformen gebildet ist, liegt eine breite Fessel, und von dieser aus geht eine Kette nach oben, wo sie an einer runden konvexen Scheibe befestigt ist, die auf der als Hintergrund zu denkenden festen Wand sitzt. Die Arme sind noch frei von Banden; die Rechte stützt er auf ein Szepter, doch an dem linken Arm faßt ihn ein Mann von rechts,[2] zwar ruhig und milde, doch offenbar in der Absicht, ihn auch hier zu fesseln. Prometheus macht zwar eine abwehrende Bewegung mit der noch freien linken Hand, aber Widerstand leistet er nicht. Jener Mann ist bärtig, trägt einen Pilos und hat den Mantel so umgeworfen, daß seine linke Brust frei bleibt; der Zipfel des Mantels fällt zwischen ihm und Prometheus herab. Er ist etwas kleiner und schwächer gebildet als der Titane neben ihm. Ohne Zweifel ist es Hephästos, der Prometheus fesseln soll, es aber nur widerwillig tut und von Mitleid ergriffen ist.

Die Situation entspricht demnach vollständig der Darstellung des Aeschylos im *Προμηθεὺς δεσμώτης*, nur daß die beiden Gesellen, die Hephästos dort bei- 224 gegeben sind, Kratos und Bia, hier fehlen. Hephästos sagt bei Aeschylos (V. 18 ff.)

---

[1] [Die Abbildung der Arch. Ztg. ist hier ersetzt durch die bessere aus Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 204 Fig. 131. Vgl. zu dem Stein Furtwängler, Archäol. Jahrb. III S. 370, Berl. Phil. Wochenschr. 1896 S. 659 und Roscher, Myth. Lex. III 3093.]

[2] Seine rechte Hand erscheint unter Prometheus' Oberarm; mit der linken, die ohne etwas zu halten, unter Prometheus' Unterarm zu sehen ist, scheint er Prometheus' linke Hand fassen zu wollen, der sie ihm aber entzieht.

τῆς ὀρθοβούλου Θέμιδος αἰπυμῆτα παῖ,
ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ τόπῳ.

Aufrechtstehend soll Prometheus angeschmiedet werden (ὀρθοστάδην V. 32); an dem Felsen selbst werden seine Fesseln befestigt, zuerst die der Arme, dann wird ihm ein Keil durch die Brust getrieben, dann um die Hüften μασχαλιστῆρες gelegt und endlich die Beine mit Ringen umgeben (σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ V. 74). Nur die letztere Fesselung, welche die freie Haltung der Gestalt am wenigsten behinderte und doch deutlich genug sprach, ist auf unserem Scarabäus dargestellt, und zwar als bereits geschehen.

Daß Prometheus ein Szepter trägt, entspricht zwar nicht der Szene der Fesselung bei Aeschylos, wohl aber der ganzen Auffassung des Titanen bei diesem Dichter und der Geltung desselben im attischen Kultus. Als mächtiger Gott, der dem Zeus zum Siege verhalf, als Sohn der Themis, als Berater und Prophet der Götter, konnte er angemessener Weise mit Szepter gedacht werden. Auch der versöhnte Prometheus, der im Olymp vor Hera steht, trägt auf einer attischen Vase (Mon. d. Inst. V. 35) das Szepter.

Nicht nur durch die mächtigen Körperformen, auch durch die Bildung des Kopfes hat der Steinschneider eine Charakterisierung des Titanen versucht. Die Haare sind wie in die Höhe gesträubt, die Stirn ungewöhnlich breit und in der Mitte eingesenkt, der Mund etwas geöffnet, der Bart kräftig, der ganze Kopf mehr breit als oval. In der Wiedergabe der Muskulatur des Körpers hat sich 225 der Künstler viel Mühe gegeben, doch ist ihm der Übergang vom Oberkörper zu den Beinen und die Stellung der letzteren nicht gut gelungen.

Man wird den Scarabäus etwa um das Ende des fünften Jahrhunderts datieren müssen.

Wir fügen an die Beschreibung dieses interessanten Denkmales einige Bemerkungen über das Verhältnis desselben zu den bisher bekannten Darstellungen des gefesselten Prometheus. Diese scheiden sich in zwei große Gruppen, von denen die eine, die ältere, der uns bei Hesiod erhaltenen Sage von der Fesselung folgt, während die andere sich an die Umarbeitung hält, die Aeschylos mit jener Überlieferung vorgenommen hatte.

Die wichtigsten unter den Denkmälern der ersten, älteren Reihe zeigen den Prometheus in ganz unzweideutiger Weise gepfählt;[1] ein aufrechtstehender Pfahl ist ihm der Länge nach durch den Rumpf getrieben; die Arme sind beweglich, jedoch meist durch Handschellen verbunden; die Stellung ist in der Regel die

[1] So das sehr altertümliche Vasenfragment vom Phaleron bei Benndorf, Griech. u. siz. Vasenb. Taf. 54, 2; S. 105 f. [Stift Neuburg, Arch. Anz. 1893 S. 188]. Ferner die Vase in Berlin, Furtw. Nr. 1722 (Benndorf ebenda S. 106), die entschieden chalkidischer Fabrik ist (s. meinen Vasenkatalog S. 1054); endlich die altattische Amphora, Arch. Ztg. 1858, S. 165 Taf. 114, 2 (O. Jahn) [Roscher, Myth. Lex. III 3091].

hockende, indem die Knie heraufgezogen sind. Nur eine altattische Vase wählt statt dessen das bekannte archaische Laufschema und läßt deshalb auch die Arme ohne Fesseln.[1]

Nicht deutlich ist der Pfahl auf der Darstellung einer Gemme,[2] was aber bei der Übereinstimmung des übrigen Typus nur als Unvollständigkeit und Nachlässigkeit gefaßt werden kann. Der genannte Stein ist seinem Stile nach schwerlich älter als das sechste Jahrhundert; seiner Form nach gehört er freilich zu den sog. Inselsteinen, deren große Menge in eine bedeutend ältere Zeit zu setzen ist; doch gibt es eine kleinere Gruppe unter denselben — und zu ihr gehört jener Stein — die bereits einen ausgebildeten hellenisch archaischen Stil zeigt und dem 7. und 6. Jahrhundert angehört; derartig sind z. B. die Arch. Ztg. 1883, 226 Taf. 16, 5. 6 [Antike Gemmen Taf. 5, 25. 26] und namentlich 16 abgebildeten Steine.[3]

Ein anderer „Inselstein" aber, und zwar einer der älteren Art [Antike Gemmen Taf. 5, 34], ist fälschlich auf Prometheus bezogen worden; er stellt das in der alten orientalischen Kunst beliebte Thema des von den Vögeln zerfleischten Gefallenen dar;[4] wie geläufig diese Vorstellung dem homerischen Epos ist, braucht kaum erinnert zu werden.[5] Auszuscheiden ist aus den Prometheusdenkmälern auch ein Vasenbild von der Gattung der Arkesilasschale,[6] das wohl den thronenden Zeus mit seinem Adler,[7] sicher nicht Prometheus darstellt. Ungewisser Deutung ist das Fragment eines olympischen Bronzereliefs.[8]

[1] Es ist die Arch. Ztg. 1858 Taf. 114, 2 abgebildete Amphora der von Gerhard sog. tyrrhenischen Gattung [Roscher, Myth. Lex. III 3091. Thiersch, Tyrrhen. Amphoren S. 68 Nr. 70. Vgl. ebenda S. 142 Taf. II, 6]. Es sind hier mehrere Götter anwesend. Die von Jahn für Zeus gehaltene Figur ist aber vielmehr Poseidon mit dem Fünfzack (wie auf korinthischen Pinakes in Berlin, Furtw. Nr. 379. 385. 464). Der Hermes im lange Chiton und der ebenfalls langgewandete Apoll, der umblickt, entsprechen ganz den Figuren der Berliner Amphora gleicher Gattung mit der Athenageburt (Furtw. Nr. 1704; Mon. d. Inst. IX 55).

[2] Milchhöfer, Anfänge d. gr. Kunst S. 89, Nr. 58. Wiener Vorlegebl. D, 9, 5. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 5, 37.]

[3] Bei Untersuchung des Originales glaubte ich deutlich zu erkennen, daß das Bild der a. a. O. Nr. 16 abgebildeten Seite des Steins erst später eingearbeitet ist, nachdem die andere Seite mit den Fischen Nr. 15 längst ihr Bild hatte. [Anders Antike Gemmen Taf. 5, 28.]

[4] Ein Goldring aus dem Grabe der äthiopischen Königin von Meroe in Berlin (Inv. 1720) zeigt einen von einem Geier zerfleischten Gefallenen [Kgl. Museen zu Berlin. Ägypt. Goldschmiedearbeiten S. 145 Nr. 216]. Da jenes Grab indeß später nachchristlicher Zeit angehört, so verzichtet man besser auf diese Analogie; in eigentlich ägyptischer Kunst scheint das Thema nicht vorzukommen.

[5] Daß die Figur stehe, wie Milchhöfer a. a. O. behauptet, finde ich durch nichts ausgedrückt; dagegen kann man wohl aus der Stellung des Vogels, dessen natürliche Haltung die horizontale ist, auch auf das Liegen des Mannes schließen. [Studniczka, Athen. Mitt. 1886 S. 89.]

[6] Arch. Ztg. 1881 Taf. 12, 3. Wiener Vorlegebl. D, 9, 2. [Studniczka, Kyrene S. 14.]

[7] Dieser Ansicht scheint auch Benndorf zu sein, indem er in den Vorlegebl. D, 9, 3 eine arkadische Münze neben jene Vase stellt.

[8] Ausgrab. v. Olympia IV S. 18. [Olympia IV Nr. 699, 3]. Curtius, Das arch. Bronze-

Wir müssen also nach den Denkmälern annehmen, daß die alte Sage von einer Pfählung des Prometheus berichtete. Diese ist, wie Welcker (Alte Denkm. 3, S. 193, 2) gesehen hat, auch bei Hesiod Theogonie 521 angedeutet:

δῆσε (Zeus) *δ' ἀλυκτοπέδῃσι Προμηθέα ποικιλόβουλον*
δεσμοῖς ἀργαλέοισι μέσον διὰ κίον' ἐλάσσας,

aber der Dichter hat das grausame Motiv möglichst in den Hintergrund gedrängt; er macht die Fesselung zur Hauptsache und deutet die Pfählung nur an, und zwar so, daß sogar eine Zweideutigkeit entsteht und man ohne Kenntnis der Sage von der Pfählung die Worte natürlicher nur auf die Fesselung bezieht und zu *ἐλάσσας* aus dem Vorigen *ἀλυκτοπέδας* ergänzt, also die Fesseln durch die Mitte einer Säule geschlagen werden läßt. So erklärten nicht nur Neuere; auch 227 im Altertum ist diese Auffassung nachzuweisen. Das Bild einer Schale von der Gattung der Arkesilasvase entspricht derselben genau, indem hier Prometheus nur gefesselt ist und die Fesseln um die Mitte einer Säule befestigt sind [Museo Gregoriano. Helbig, Führer[2] II, 1298]. Während die oben angeführten Denkmäler mit dem gepfählten Titanen wahrscheinlich aus der Sage selbst schöpften, die für die Theogonie Quelle war, hat sich der Künstler der letztgenannten Schale offenbar nur an jene Hesiodstelle angeschlossen. Es paßt hierzu, daß diese Schale den Prometheus dem Atlas gegenüberstellt, der bei Hesiod als Bruder des Prometheus unmittelbar neben und mit demselben behandelt wird (Theog. 509 ff.).

Der Fall ist überaus lehrreich und zeigt uns mit seltener Deutlichkeit, wie die archaische Kunst teils aus der Sage selbst schöpft, teils aus der dichterischen Verarbeitung. Überdies lernen wir, daß im 6. Jahrhundert an dem Fabrikationsorte der Arkesilasschale jene Stelle der Theogonie in derselben Gestalt bekannt war, wie wir sie lesen.

Die zweite und spätere Gruppe von Denkmälern, die uns den Prometheus *δεσμώτης* vorführen, unterscheidet sich vor allem dadurch, daß er mit den Armen oder Beinen an einen Hintergrund gefesselt ist, der, wo er überhaupt charakterisiert ist, als Fels erscheint. Diese Darstellungen sind somit von der Gestaltung beeinflußt, die Aeschylos der Sage gegeben hatte.

Man kann zwei Abteilungen in dieser Gruppe unterscheiden. Die eine, ohne Zweifel die ältere, zeigt den Helden in einer gewissen Ruhe und Würde. An die Spitze dieser Reihe tritt der hier veröffentlichte Scarabäus, der die von Aeschylos geschaffene Gestalt unter den bisher bekannten Monumenten wohl am besten ausdrückt, indem hier edler Stolz und hohes göttliches Wesen mit Trotz und titanischer Kraft vereint angedeutet sind. Es gehören dann ferner hierher zwei etruskische Spiegel, die Prometheus sogar ein Gewand geben. Auf dem einen[1]

---

relief, Abhandl. d. Berl. Akad. 1879, S. 14. Milchhöfer, Anfänge S. 185. Wiener Vorlegebl. D, 9, 4.

[1] Gerhard, Etr. Spieg. 139. Wiener Vorlegebl. D, 9, 4. Vgl. Jahn, Arch. Beitr. S. 232. [Roscher, Myth. Lex. III 3093.]

steht er nur mit Handschellen gefesselt ruhig da und Herakles blickt zu ihm auf. Verwandt muß der Beschreibung nach das Gemälde des Panainos im olympischen 228 Zeustempel (Paus. 5, 11, 6) gewesen sein. Der andere Spiegel[1] zeigt den sitzenden Helden, dem eben die Handfesseln abgenommen worden sind.

Die zweite Reihe stellt Prometheus nur als den Gequälten dar in ganz pathetischer Fassung; die betreffenden Bildwerke gehen alle auf ein Original zurück, das Milchhöfer[2] nicht ohne Wahrscheinlichkeit in einem Gemälde des Parrhasios vermutet. Zu den von Milchhöfer a. a. O. besprochenen Bildwerken kommen noch zwei rote Terracottareliefs von Gefäßen gallischer Fabriken, die für die große Verbreitung der Komposition zeugen. Das eine derselben, aus Orange stammend, ist bei Fröhner, Mus. de France Taf. 15, 1 [Déchelette, Les vases céramiques de la Gaule romaine II S. 247] abgebildet; das andere befand sich im Besitze des Herrn Jul. Gréau in Paris, in dessen großartiger Sammlung gallischer Tonwaren, die er mir mit größter Zuvorkommenheit zeigte, ich das Stück 1883 notierte. Es stammt aus der „vallée du Rhône“ und ist ein lokales Produkt in Nachahmung aretinischer Fabrik. Der Prometheus ist nach rechts gewandt; das linke Bein ist heraufgezogen wie auf dem Esquilinischen Wandgemälde (Milchhöfer a. a. O. S. 14); der Adler hackt von rechts ein. Rechts, unterhalb, und zwar in der Höhe des heraufgezogenen linken Fußes ist der linke vom Löwenfell behangene Unterarm des Herakles mit dem Bogen erhalten; daneben die Inschrift HERCVLES. Interessant ist an dieser Replik namentlich die tiefe Stellung des Herakles. Sie paßt zu der von mir früher geäußerten Vermutung,[3] daß die jetzt zu der pergamenischen Gruppe gerechnete liegende Gestalt ein Flußgott sei und nicht zu ihr gehöre, daß vielmehr rechts oben ein Berggott zu ergänzen, folglich Herakles weiter herabzurücken sei.

[1] Gerhard 138; Vorlegebl. D, 9, 5; photographisch abgeb. in dem Auktionskatalog der Coll. Jul. Gréau (1885) Taf. 11, Nr. 580 (Fröhner). [Roscher, Myth. Lex. III 3094.]

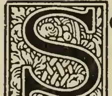
[2] Befreiung des Prometheus, Berl. Winckelmannsprogr. 1882, S. 20 ff.

[3] Deutsche Literaturzeitung 1883 S. 781.



NEBUKADNEZAR

(ÉTUDES ARCHÉOL. DÉDIÉES À M. LEEMANS, LEIDEN 1885)

243 eine Besprechung der bekannten Cameo-Paste des Berliner Museums mit der Inschrift des Nebukadnezar und dem Bilde eines behelmten Kopfes schließt Schrader[1] mit den Sätzen: „So bliebe (da die Inschrift nicht gefälscht sein kann), sollte das Originalmonument der Zeit des Nebukadnezar selber abzusprechen sein, nur der zweite Teil der Alternative übrig, so daß anzunehmen, daß ein der babylonischen Schrift und Sprache noch kundiger Künstler unter Zugrundelegung eines griechischen (?) Musters willkürlich ein Nebukadnezar-Bild sich zurechtgemacht, und durch die beigesetzte, nach alten Mustern sachkundig hergestellte Inschrift dem Nebukadnezar und seiner Zeit zugeeignet hätte. . . Den Entscheid der Frage nach dieser Richtung wird . . . wohl nur der Kunstarchäolog geben können." Der in den letzten Worten enthaltenen Aufforderung nachzukommen, liegt mir, da ich jenes Denkmal im Berliner Antiquarium täglich vor Augen habe, besonders nahe. [Abgeb. in Zeichnung Revue archéol. 1885, 2 S. 79, danach hier wiederholt.]

Es scheint mir, daß eine dritte Annahme die einzig richtige ist. Weder ist der Cameo gefälscht, noch ist er griechisch-babylonisch, sondern es sind Bild und Inschrift zu trennen; die letztere ist, wie Schrader erwiesen hat, zweifellos echt und korrekt, das Bild aber ist gefälscht und zwar vor 1760, wo die Glaspaste des Cameos schon existierte.[2] Daß der behelmte Kopf, der das Bild ausmacht, durchaus keiner Periode der orientalischen oder klassischen Kunst zugeschrieben werden kann, dürfte in der Tat keinem Kenner zweifelhaft sein. Die Arbeit ist so charakterlos flau und unsicher wie möglich, und jedenfalls ganz unorientalisch; aber auch jene griechisch-orientalische Kunst, die wir neuerdings auf dem Nemrud-Dagh kennen gelernt haben, hat, so flau sie ist, nichts mit diesem Bilde gemein. Dazu kommt noch die seltsame und unantike Form des Helmes.

---

[1] Monatsberichte der kgl. pr. Akad. d. Wissenschaften in Berlin, 1879, S. 293 ff.

[2] Winckelmann, Descr. des pierres grav. du feu Baron de Stosch, 1760, S. 28 Nr. 126. Das Original der Glaspaste ist verschollen [jetzt in Florenz. Revue archéol. 1885, 2 S. 82]. Die Paste kam 1764 mit der Stoschischen Sammlung nach Berlin.

Sieht man genau zu, so erkennt man deutlich wie das Bild später als die Inschrift eingeschnitten ist und sich in den Raum bequemt, der von derselben freigelassen ward; so ist der Helmkamm offenbar nur deshalb so weit zurückgerückt, um die Inschrift zu schonen; sehr klar ist auch bei dem unteren Abschnitte die Absicht, die Schriftzeichen zu erhalten. Der ursprüngliche Stein war etwas konvex; die Inschrift steht auf dem ansteigenden äußeren Rande, der eine leichte Verwitterung zeigt, wie selbst die Paste noch erkennen läßt; das Bild ist dann in die Mitte hereingeschnitten worden und seine Oberfläche ist ganz glatt.

Ihre Bestätigung finden diese Beobachtungen nun darin, daß das Objekt, der Stein, kein bloßes Schau- oder Schmuckstück war — daß es kein Siegel, 244 hatte schon Schrader bemerkt;[1] Cameen kennt der alte Orient übrigens gar nicht, sie scheinen erst in der hellenistischen Kultur aufgekommen zu sein —, sondern daß jener Stein einst einen bestimmten Zweck hatte, der die Anbringung eines Bildes auf demselben überhaupt ausschloß. Wir besitzen bekanntlich noch einige Inschriften des Nebukadnezar, die mit geringen Varianten die unsrige wiederholen. Davon steht die eine (im Haag) auf einem kreisrunden Onyx von zwei Farben; um den braunen Teil herum steht die Inschrift, die Mitte leer lassend.[2] Ebenso sieht ein Exemplar im Besitze des Herrn Maimon aus, das ich im Originale genau untersuchen konnte. Es ist ein runder Onyx von 0,04 m Durchm.; ein niedriger weißer Rand ist getrennt von der höheren Mitte von 0,027 m Durchm.; die letztere ist braun; um sie läuft im Kreise die überaus sorgfältig und schön mit minutiöser Feinheit eingegrabne Inschrift, welche mit der Berliner fast genau übereinstimmt.[3] Die Oberfläche ist poliert aber ganz leer; an den Seiten und hinten ist der 0,01 m dicke Stein indessen rauh gelassen. Es war also offenbar das Auge einer Kolossalstatue, das aus Onyx eingesetzt war. Zur Bestätigung dient eine dritte Replik unsrer Inschrift, die G. Smith in der Tat auf dem Auge einer Nebo-Statue zu Baghdâd gefunden hat;[4] eine Wiederholung derselben Inschrift steht auf einem Stein des Herrn C. Herbert in Florenz, wiederum einem Onyx.[5] Offenbar waren das alles Augen von Statuen, die Nebukadnezar, der Bauherr so mancher glänzender Tempel, der mächtige Restaurator des alten

[1] A. a. O. S. 294, 1.

[2] Menant, Catal. des cylindres orient. du cab. de la Haye S. 60, Nr. 151. Schrader a. a. O. S. 786.

[3] Hr. Schrader hatte die große Güte, mir die Inschrift zu erläutern. Die Exaktheit und Schönheit der Schriftzüge fand er bewundernswert; nur an dem Zeichen für tir nahm er Anstoß, indem hier die zweimal vier kleinen vertikalen Keile die zwei horizontalen nicht schneiden, wie sie sollten. Doch da alles sonst gegen die Annahme einer Fälschung spricht, glaubte er dies durch die Kleinheit der Schrift entschuldigen zu können.

[4] Schrader a. a. O. S. 295.

[5] Schrader a. a. O. S. 294.

Kultes, seinen Göttern Nebo und Merodach (auf diese beiden beziehen sich abwechselnd die Inschriften) errichtete. Die Sitte, die Augen der Kolossalstatuen aus farbigen Steinen einzusetzen, ist auch sonst aus der babylonisch-assyrischen Kunst bekannt; der Onyx mit seiner weißen und braunen Lage eignete sich dazu besonders; er wurde für die kreisförmige Mitte [1] verwendet; um die Pupille lief dann die von unten natürlich gar nicht sichtbare und nur für den Gott bestimmte Weihinschrift. Die Winkel der Augen waren wohl von anderem geringerem Materiale eingesetzt.

---

[1] Seit Sargon wird in der assyrischen Kunst die Mitte des Auges immer durch einen eingeritzten Kreis bezeichnet, s. Perrot et Chipiez, Hist. de l'art ant. II, S. 805.



PHRYGILLOS

(ÉTUDES ARCHÉOL. DÉDIÉES À M. LEEMANS, LEIDEN 1885)

Wenn mit Recht das Ansehen manches Denkmals, das die früheren Archäologen für hochbedeutend hielten, neuerdings geschwunden ist, so ist es doch wie ich glaube mit Unrecht geschehen, daß die Gemme mit dem Namen des Phrygillos,[1] die für Winckelmann, Lessing, Visconti, Raoul-Rochette u. a. als überaus wichtiges und schönes Stück älterer griechischer Steinschneidekunst galt, jetzt, nachdem Stephani sie für eine Arbeit römischer Zeit erklärt hat und ihm Brunn gefolgt ist,[2] gar keine Beachtung mehr findet. Raoul-Rochette hatte in jenem Phrygillos den Namen desselben Künstlers erkannt, der sich auf einigen Syrakusanischen Münzstempeln befand, wodurch die an und für sich ja so natürliche Vereinigung des Gemmen- und Stempelschneidens in einer Person durch ein Beispiel aus bester griechischer Zeit belegt ward. Brunn bestritt diese Identität aus Gründen des Stils[3] und der neueste Bearbeiter, der Münzstempelschneider R. Weil, tut der Gemme bei Behandlung des Phrygillos keine Erwähnung.[4] Zur Beurteilung der Frage sind die bisher erschienenen Abbildungen des Steines freilich unbrauchbar; mir liegt der Abdruck der Cades'schen Sammlung vor. Danach scheint mir zweierlei ganz sicher; erstens: die Inschrift ist von tadelloser Schönheit und ist in römischer Zeit, welche Stephani annimmt, gar nicht denkbar; sie kann nur dem Ende des 5. oder dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehören. Zweitens: der Stil zeigt neben einer gewissen flüssigen und weichen Behandlung, die namentlich im Körper hervortritt, Reste altertümlicher Strenge im Kopfe; man beachte den vor das Ohr herabfallenden Haarwisch und den Einschnitt im Nackenhaar, zwei Eigentümlichkeiten der Kopfbildung des 5. Jahrhunderts; man beachte

244
245

---

[1] Die ältere Literatur über dieselbe führt am vollständigsten an Raoul-Rochette, Lettre à Mr. Schorn, S. 79. Wo das Original, das einst in der Sammlung Vettori, dann in der Blacas'schen war, sich jetzt befindet, ist mir unbekannt. [Roscher, Lex. d. Myth. I Sp. 1356. Archäol. Jahrb. 1888 S. 197. Antike Gemmen Taf. XIV, 6 Bd. III S. 126, danach hier wiederholt.]

[2] Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, S. 626.

[3] Brunn a. a. O. S. 422.

[4] Künstlerinschr. d. sizil. Münzen, Berliner Winckelmanns-Programm, 1884, S. 8. [Hill, Coins of ancient Sicily S. 113.]

ferner das flache Auge, das noch nicht ganz im Profil gebildet ist, endlich die vorspringende Nase. Wir sind hiernach berechtigt, die Gemme, deren Einfassung auch die bekannte altertümliche ist, dem Ende des 5. Jahrhunderts zuzuschreiben. Gerade um diese Zeit aber arbeitete der Phrygillos der Syrakusanischen Münzen. Man unterscheidet unter diesen Arbeiten des Künstlers deutlich einen älteren Typus von strengerem Stil, dem Korakopfe des Eumenas verwandt. Die Tetradrachmen dieser Art haben die Namensinschrift unter dem Halse, deren Züge mit denen unsrer Gemme völlig übereinstimmen; auch die Behandlung des Auges ist auffällig gleich der Gemme. Bei den Stücken des späteren Stiles stehn nur die Anfangsbuchstaben auf dem Diadem des Kopfes; das Strenge ist verschwunden; die weiche und glatte Fülle in den Köpfen, wie die Einfachheit des Ganzen sind indeß auch hier Eigenschaften, die dem Stile der Gemme wesentlich entsprechen.

So ist wohl die höchste Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, daß der Phrygillos der Gemme und der für Syrakus zu Ende des 5. Jahrhunderts Münzstempel arbeitende ein und dieselbe Person ist; die Gemme stellt sich im Stile mehr zu seinen früheren strengeren Werken als zu den späteren.



EINE EROS UND PSYCHE-GEMME

Zu Arch. Ztg. 1884, S. 17 f.

(JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS III, 1888)

Die a. a. O. nach einer Zeichnung, welche Reinhard Kekulé in Bari hatte 73 machen lassen, von Paul Wolters veröffentlichte Gemme [hier in natürlicher Größe wiederholt] wird dort als ein Denkmal besprochen, dessen Echtheit über allen Zweifel erhaben sei, weil dasselbe sich „an dem Teile einer mittelalterlichen Armatur“ befunden habe. Da diese Angabe unklar ist und manchen Bedenken Raum gibt, also auch nicht die Echtheit einer Darstellung beweisen kann, die in Einzelheiten — den Miniaturflügeln des Eros, dem Lendenschurz der Psyche — und in der ganzen Erfindung einen so auffallend unantiken Charakter trägt wie diese Gemme, so habe ich dieselbe auch von meiner kurzen Übersicht über die bedeutenderen Denkmäler, die sich auf Eros und Psyche beziehen, in Roscher's Lexikon der Mythologie I S. 1370 f. ausgeschlossen. Die Lösung meiner Bedenken aber ergab sich mir erst kürzlich bei einer Durchsicht der modernen Gemmen im Antiquarium der kgl. Museen. Da findet sich nämlich genau dieselbe Komposition auf einem schönen Carneole,[1] der rechts an der Stelle, die auf dem von Wolters publizierten Exemplare weggebrochen ist, auf dem Originale linksläufig die Inschrift ꟼ ЭΛXIП·Λ trägt. Es ist also ein Werk des Luigi Pichler, des jüngsten der drei berühmten Glieder dieser Künstlerfamilie (geb. 1773, † 1854). Die kleinen Verschiedenheiten zwischen der Zeichnung und der Berliner Gemme scheinen nur durch den Zeichner veranlaßt. Die Gemme läßt den Zipfel in der rechten Hand der Psyche mit dem um die Hüften geschlungenen Gewande verbunden sein und fügt noch da, wo Eros und Psyche sich berühren, ein von der r. Schulter des ersteren herabfallendes schmales Gewandstück hinzu, das ihm die Scham verhüllt, welche ja auch in der Zeichnung nicht erscheint. Von dem einen Arme des Eros ist auch auf der Gemme nichts zu sehen.

Ich finde in dem Kataloge der Werke des älteren Bruders von Luigi, des Giovanni Pichler, welchen Rollet nach dem Verzeichnis der Gipsabdrücke seiner

[1] Länge 33, größte Breite 20 mm, also ein wenig größer als der Stein in Bari. Die Politur ist jene vorzügliche, in der Luigi Pichler exzellierte. [Berliner Gemmenkatalog 9396. Antike Gemmen zu Taf. 44, 12.]

Werke gibt, einen Cameo ohne Signatur aufgeführt, dessen Beschreibung genau mit der Komposition übereinstimmt, mit der wir uns hier beschäftigen.[1] Einen Abguß dieses Cameo bietet die große Cades'sche Sammlung unter den Werken Giovanni Pichler's (Bd. 64, Nr. 149); er stimmt ganz mit dem Intaglio Luigi's 74 überein. Der handschriftliche Katalog von Cades enthält dazu die bemerkenswerte Notiz „da una pittura dell' Albani". Es ist mir bis jetzt nicht gelungen, dies Original des Albani nachzuweisen; andere Kundigere werden dies können.

Also eine Komposition des im vorigen Jahrhundert so sehr beliebten und in Bildungen von Amoren fast unerschöpflichen Albani scheint Giovanni Pichler nachgebildet zu haben. Luigi wiederholte die Gruppe nach dem Cameo des Bruders im Tiefschnitt; da es nur eine Wiederholung war, hat er das Werk nicht in den Katalog seiner Arbeiten und seine Sammlung der Abdrücke nach denselben aufgenommen. Die immerhin gefällige Komposition wird indeß öfter bei den Pichlern bestellt worden sein.[2] Und eine der Wiederholungen war das in Bari 1875 zu Tage gekommene Exemplar, das man absichtlich beschädigt hatte[3] und als Schmuck einer „mittelalterlichen Armatur" ausgab, um es als „Antike" zu präsentieren.

[1] H. Rollet, Die drei Meister der Gemmoglyptik, Ant., Giov. und Luigi Pichler, Wien 1874, S. 24, Nr. 16. „Stehende ganze Figuren. Amor hält die sich umwendende und den rechten Arm um seinen Nacken schlingende Psyche." Die Zeichnung in der Arch. Ztg. ist nach dem vertieft geschnittenen Originale gemacht, zeigt also die Seiten umgekehrt.

[2] [Im Brit. Museum ist ein Cameo von Cades geschnitten, der dieselbe Komposition im Spiegelbilde zeigt.]

[3] Wenn, wie ich vermute, an der ausgebrochenen Stelle auch einst der Name ΠΙΧΛΕΡ stand, so war es wohl nicht von Luigi, der die Buchstaben meist weit stellte, sondern eher von Giovanni, der sie enger anzuordnen pflegte.

STUDIEN ÜBER DIE GEMMEN MIT KÜNSTLER-INSCHRIFTEN

(JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS III, 1888 Tafel 3 [= Tafel 25]. 8. 10. 11 [= 26. 27. 28]. IV, 1889 Tafel 2 [= Textabbildungen])

Die Studien, welche ich hier veröffentliche, wurden veranlaßt durch die 105 Vorarbeiten, die ich seit einigen Jahren zu einem neuen wissenschaftlichen Kataloge der Berliner Gemmensammlung [erschienen 1896] zu machen im Begriff bin. Indem ich hier zunächst die durch Inschriften ihrer Verfertiger ausgezeichneten Gemmen behandle, betrete ich das anerkannt schwierigste Gebiet der immer schwierigen Forschung über die antiken geschnittenen Steine. Es bestimmt mich dazu und ermutigt mich die Erwägung, daß nur sehr wenigen die äußeren Verhältnisse gestatten, an der Forschung in diesem Zweige der Denkmäler teilzunehmen, und daß diese wenigen deshalb wohl die Pflicht haben, mitzuteilen, was sie zur Förderung unserer Kenntnis glauben beibringen zu können, auch wenn es nichts Abgeschlossenes ist. Jene wenigen aber sind diejenigen, die eine bedeutendere Sammlung von Originalen geschnittener Steine, sowie große Sammlungen von Abdrücken täglich ungehindert benutzen können. Denn wie jeder weiß, der diesen Studien näher getreten ist, erreicht das Auge nur durch beständige Übung die Fähigkeit, zu einem in diesem Zweige der Wissenschaft fördernden Urteile zu führen. Vor allem aber wird es die Pflicht jener wenigen sein, die ihnen zugänglichen Originale sorgfältiger Prüfung zu unterziehen. Daß hierdurch selbst bei einer so bekannten öffentlichen Sammlung wie der Berliner manches gefördert werden kann, hoffe ich im folgenden zu zeigen. Ungleich mehr darf man aber erwarten, wenn jemand einmal die bedeutenderen Privatsammlungen durchforschen wird.

Die Arbeit hat auf diesem Gebiete der Denkmälerkunde lange geruht, indem seit Brunn's 1859 erschienener Behandlung der Künstlergemmen im 2. Bande seiner Geschichte der griechischen Künstler niemand etwas Größeres in dieser Richtung veröffentlicht hat. Brunn selbst sprach es aber sehr deutlich aus, daß seine Untersuchung keine abschließende sein konnte und forderte „diejenigen, denen die Hülfsmittel zu Gebote stehen“, zu weiterer Arbeit auf diesem Gebiete und namentlich zu „Detailuntersuchungen“ auf.[1]

[1] Gesch. d. gr. Künstler II, S. 405 f. Vgl. über die ihm zu Gebote stehenden relativ geringen Hilfsmittel S. VI.

106 Indem ich nun solche über die Berliner Steine unternahm, ward mir bald klar, daß sich zu einem gegründeten Urteile über einzelne Künstlergemmen nur gelangen lasse nach möglichst vollständiger Durchforschung des gesamten Materiales. Diese Forderung konnte ich allerdings nur erfüllen, soweit die hiesigen Abdrucksammlungen ausreichten. Abdrücke ersetzen freilich niemals die Originale, genügen aber doch, wenn sie gut sind, in den meisten Fällen zu einem Urteile über die wichtigsten dabei in Betracht kommenden Fragen.[1] Was ich hiebei gewonnen zu haben glaube, teile ich in der auf die Behandlung der Berliner Stücke folgenden zweiten Hälfte dieser Studien mit. Während wir im ersteren Teile unsere Betrachtung ausschließlich auf die einzelnen Exemplare der Berliner Sammlung konzentrieren, werden wir später zu einem freien Überblicke des ganzen Gebietes zu gelangen suchen.

I. GEMMEN MIT KÜNSTLERINSCHRIFTEN IN DER BERLINER SAMMLUNG

Über die wenigen Steine mit Künstlernamen, welche das Antiquarium zu Berlin enthält, ist früher mit besonderer Heftigkeit gestritten worden. Keiner von ihnen befindet sich unter den von H. K. E. Köhler allein als echt anerkannten fünf Gemmen. Auf Köhler's radikales Vorgehen antwortete Tölken zuerst 1835 in der Vorrede zu seinem Kataloge der Berliner Sammlung S. XXXII ff., indem er ihm wenigstens einen Irrtum in Bezug auf den Stein Nr. 12 unserer Tafel [25] nachwies. Als später Köhler's Arbeit vollständiger in seinen von L. Stephani im Auftrage der Petersburger Akademie herausgegebenen gesammelten Schriften erschien, und auch Stephani keine der Berliner Künstlergemmen als echt anerkennen wollte, erließ Tölken 1852 ein „Sendschreiben an die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg über die Angriffe des Kaiserl. wirklichen Staatsrates Herrn von Köhler auf mehrere antike Denkmäler des Königl. Museums zu Berlin. Erstes Sendschreiben. Köhler's Treue und Gründlichkeit." Diese Schrift erfuhr sofort eine sehr scharfe Beantwortung durch Stephani,[2] indem derselbe von seiner Überlegenheit als Gelehrter und als gewandter Dialektiker dem Gegner gegenüber vollen Gebrauch machte. Daß Tölken in den Hauptpunkten dennoch Recht hatte, werden wir sehen. Ebenso frei von der Tendenz eines Apologeten, wie der eines Anklägers wollen wir sine ira et studio das Material betrachten.

Die Abbildungen der Tafel 8 [25] stellen die Stücke in Originalgröße dar [hier etwas verkleinert]. Die Cameen sind nach den Originalen aufgenommen, von den vertieft geschnittenen Steinen sind die Abdrücke wiedergegeben. Die

[1] Vgl. was Stephani in Mélanges gréco-rom. I S. 250 ff. darüber bemerkt.

[2] Rapport de M. Stephani sur un ouvrage de M. Tölken à Berlin. Lu le 20 août 1852. In den Mélanges gréco-rom. I S. 213 ff.

Nummern der folgenden Aufzählung stimmen mit denen der Tafel 8 [25] überein.[1]

A. Cameen.

1. Arabischer Sardonyx (nach Köhler's Nomenclatur). Das Bild ist in die obere weiße Lage geschnitten; dieselbe geht von oben nach unten aus hellerem Weiß in dunkleres Blauweiß über. Die den Grund bildende Sardlage ist gleich- 107 mäßig fast tiefschwarz und wie es scheint (die Rückseite ist mit Metall bedeckt) undurchsichtig. Bild und Grund sind leicht konvex. Die obersten Teile des Bildes sind etwas von Verwitterung angegriffen; auch sind die beiden Hände beschädigt. Rechts am Rande fehlt ein Stück des Grundes. Der Stein befindet sich zunächst in einer silbernen Fassung „nach Art der ältesten Gemmen aus der Zeit der Kurfürsten Joachim I. und II. und deren Nachfolger aus dem 16. und 17. Jahrhundert", wie Tölken, Sendschreiben S. 44, mit Recht bemerkt. Die Berliner Sammlung besitzt eine größere Anzahl von Cameen in gleichartigen einfachen silbernen Fassungen, welche dem Stile der Arbeit nach dem 16. und 17. Jahrhundert angehören. Auf Tölken's Veranlassung ward der Cameo außerdem noch „nach Verdienst" in einen goldenen Ring gefaßt.

Aus Brandenburgischem Besitze ward der Cameo zuerst in dem 1701 erschienenen dritten Bande von Beger's Thesaurus Brandenburgicus S. 192 abgebildet. Die weiteren Zitate s. bei Köhler, Gesammelte Schriften III, S. 287 Anm. 23. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II, S. 491. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 11062. Antike Gemmen Taf. 52, 5.]

Herakles fesselt den Kerberos. Er hat den Hals des Untieres zwischen seine Beine geklemmt, hält es fest und ist im Begriffe, die Kette oder den Strick, den er ihm um den Hals gelegt, zu einer festen Schlinge zusammenzuziehen. Er hat denselben sich um beide Handgelenke gewunden: der linke Arm hält fest, der rechte zieht an. Kerberos ist mit nur zwei Köpfen gebildet; hätte der Künstler einen dritten darstellen wollen, so wäre das nicht schwierig gewesen, wie die gleich zu erwähnenden Repliken beweisen. Der Schwanz des Kerberos endet in einen Knoten wie beim Löwen; ein Schlangenkopf scheint es nicht zu sein. Er hat den Schwanz eingezogen und wehrt sich mit den Beinen gegen den Helden soviel er kann; nur sein rechtes Hinterbein dient ihm zur Stütze. Neben dem Helden liegt an einen Felsen gelehnt die Keule, und hinter ihm ist sein Löwenfell über die Felshöhe gebreitet; es dient hier zu passender Füllung des Raumes.

Die Ausführung verlangt unsere höchste Bewunderung. Sie läßt sich natürlich nicht nach unserem Lichtdrucke, sondern nur nach dem Originale vollkommen würdigen. Die Anstrengung ist bei den beiden Kämpfenden, im Ausdrucke der Köpfe des bärtigen Helden wie des Untiers und in der Spannung der Muskeln

[1] Die Fälschungen sind durch eckige, die modernen Kopien alter Steine durch runde Klammern bezeichnet.

beider, zur lebendigsten Darstellung gebracht. Die Betrachtung durch ein vergrößerndes Glas lehrt uns hier eine Fülle von Schönheiten kennen, welche dem bloßen Auge entschlüpfen. Bewundernswert ist die Klarheit, mit der alle einzelnen Körperformen heraustreten, neben der Zartheit, mit der sie wieder unter sich verschmolzen erscheinen. Ich weise insbesondere auf die Brust des Helden und dann auf den zusammengebogenen Körper des Tieres hin, an welchem die Rippen leise durchschimmern, und auf die in ihrer Anspannung ganz meisterhaften Beine desselben. Indessen drängt sich das Detail nirgends auf Kosten der Gesamtwirkung auf und ordnet sich überall unter. Auch ist, trotz der hohen Spannung der Kräfte, welche dargestellt ist, doch nirgends eine Spur von Übertreibung zu bemerken.

108 Der auf einem kurzen Stiernacken sitzende bärtige Kopf des Helden gehört dem Typus an, welcher in der späteren Kunst, doch schon seit Lysippos, der beliebteste war und dessen Grundzüge jedem besonders durch die farnesische Statue bekannt sind. Die Hundeköpfe erinnern in ihrem Typus an jene Höllenhunde des Pergamenischen Altares, welche dort Hekate begleiten.

Im unteren Abschnitte befindet sich, in den dunklen Grund vertieft eingeschnitten, die weiter unten vergrößert wiedergegebene Inschrift. Sie läuft in völlig gerader Richtung von links nach rechts. Beim letzten Buchstaben ist der Rand etwas verletzt, so daß derselbe jetzt unvollständig ist. Die Inschrift ist mit einer Sicherheit, Fertigkeit und Schönheit eingegraben, die gar nicht größer sein könnte. An den Enden der Linien befinden sich kleine Kugeln, die jedoch nur bei der Betrachtung durch ein vergrößerndes Glas deutlich werden.

An der Echtheit dieses Denkmals, des Bildwerks wie der Inschrift, kann nach meiner Ansicht nicht der geringste Zweifel bestehen. Da der Stein sicher schon im 17. Jahrhundert vorhanden war, also nur in diesem oder dem 16. Jahrhundert gefälscht sein könnte, so genügt es hervorzuheben, daß einerseits die Schrift im 16. oder 17. Jahrhundert undenkbar ist, indem die sicheren Fälschungen dieser Jahrhunderte nur ganz andere Schriftarten haben, und daß andererseits der Stil des Denkmals in jener Periode ebenso unmöglich ist. Es kommen hinzu die Spuren echter Corrosion, die Bildung des Kerberos mit zwei Köpfen, die jenen Zeiten wohl unbekannt war, und endlich die Beschaffenheit der Repliken.

Dieselben sind von zweierlei Art, teils antik, teils modern. Alle aber stehen tief unter dem uns vorliegenden Cameo. Antik ist eine Glaspaste der Berliner Sammlung mit vertieftem Bilde,[1] welche eine kleine und geringe aber genaue Wiederholung des Cameo bietet; die Übereinstimmung umfaßt alles Wesentliche; natürlich auch die Zweizahl der Köpfe und den Schwanzknoten des Kerberos. Details wie das Löwenfell sind dem kleinen Maßstabe entsprechend nur angedeutet. Von den bei Cades Cl. IIIA 175—178. 180—183 im Abdruck wiedergegebenen acht Repliken kann ich, dem Stile nach urteilend, keine für antik

[1] Tölken Cl. 4, 92. [Berliner Gemmenkatalog 4198.]

halten. Doch ist sehr bemerkenswert, daß mehrere darunter, namentlich 183. 182. 178. 180 in ausgeprägter Weise die stilistischen Eigenschaften der Gemmen aus dem späteren 16. und 17. Jahrhundert tragen. Dieselben geben dem Kerberos übrigens immer drei Köpfe und variieren die Motive im einzelnen ziemlich frei. Ein Exemplar dieser Art ist in dem 1707 erschienenen 2. Bande von Maffei, Gemme ant. Taf. 95, abgebildet. Etwas spätere und genauere Kopien des Cameo sind die Nummern 175 und 177 bei Cades, ferner Lippert, Dact. III, 1, 324. 327. 328 und der einst Hemsterhuis gehörige Jaspis der Niederländ. Samml., de Jonge, Catal. d'empreintes Nr. 766. Ihnen ist der Petersburger Amethyst mit dem Namen des Philemon zuzugesellen, den ich nach dem Stil von Bild und Schrift an den Anfang des 18. Jahrhunderts setzen möchte.[1]

Machen es diese Repliken schon wahrscheinlich, daß der Cameo bereits im 16. Jahrhundert bekannt war, so kann ich dafür noch eine andere Tatsache beibringen: der bei Maffei II, 96 aus Stefanoni wiederholte Stich gibt offenbar unseren Cameo wieder, freilich ohne die Inschrift, aber auch ohne Rand und ohne Angabe des Materials. Der Zeichner hat nur das in den weißen Onyx geschnittene erhobene Bild wiedergegeben; die Inschriften fehlen in den ältesten Publikationen bekanntlich öfter (vgl. Nr. 10). Stefanoni's Stichsammlung von 1627 enthielt aber meist schon ältere Zeichnungen. Der Cameo wird also hierdurch wenigstens in den Anfang des 17., wahrscheinlich noch in das 16. Jahrhundert zurückgeführt. Es wird hierdurch die Wahrscheinlichkeit der Vermutung Tölken's (Sendschreiben S. 44) erhöht, daß unser Cameo derselbe sei, den Benvenuto Cellini besaß und Michel Angelo bewunderte.[2]

109

Die Zweifel, die an der Echtheit unseres Cameo geäußert worden sind, können wir leicht beseitigen. Schon Tölken (Sendschreiben 45) hat Bracci's „bescheidenen Zweifel" und Köhler's einfache Verwerfung richtig widerlegt. Doch ließ Tölken selbst ein gewisses Bedenken an der Echtheit der Inschrift bestehen (Sendschreiben S. 49). Stephani (Mél. I S. 279 ff.) scheint zwar die Echtheit des Steines durch Tölken als erwiesen anzusehen, behauptet aber mit um so größerer Bestimmtheit den neueren Ursprung der Inschrift, die also im 16. oder 17. Jahrhundert zugefügt wäre. Brunn (KG. 2, S. 491) enthält sich des Urteils, bezeichnet aber den Zweifel Tölken's als einen „gewichtigen" und empfiehlt den Cameo erneuter „Prüfung".

ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟ

Sein Bedenken spricht Tölken so aus: „Dies ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ kann nicht von diesem (dem bekannten Künstler) herrühren" (S. 48) und dann S. 49: „Der Künstler hat das Löwenfell so dargestellt, daß es in der Unordnung des Kampfes

---

[1] Petersb. Abdrücke in Berlin, tir. 27, 40. Vgl. Tölken, Sendschr. S. 47 und Stephani, Mél. I S. 248.

[2] Daß Cellini bei seiner kurzen Erwähnung des Cameo die Künstlerinschrift nicht

von dem Felsen, worauf es geworfen, herabgesunken ist, und ein Teil desselben bis in das Feld unter der Gruppe herabhängt. Hätte der Künstler seinen Namen hier anzubringen beabsichtigt, so wäre diese Anordnung nicht von ihm gewählt worden. Deshalb ist aber die Inschrift nicht notwendig modern. Konnte nicht ein Schüler oder Verehrer des Dioscorides dieses von ihm herrührende Werk mit dessen Namen bezeichnen wollen?" Im folgenden scheint er auch die Möglichkeit neuerer Hinzufügung der Inschrift zuzugeben. Jenes Bedenken Tölken's ist nun aber ein ganz hinfälliges, hervorgegangen aus völliger Verkennung des Wesens der Künstlerinschrift, die immer nur eine Zutat zu dem vollendeten Werke an einem möglichst bescheidenen Platze ist, niemals aber ein integrierender Teil des Werkes selbst, an welchen bei der Konzeption desselben gedacht werden mußte. Dieser in der Natur der Sache liegende Charakter der Künstlerinschrift wird durch alle echten Inschriften dieser Art bestätigt, wie wir sehen werden. Wem zunächst die Gemmen zu unsicher sein mögen, der betrachte die Münzen, bei denen im wesentlichen die gleichen Bedingungen obwalten wie bei den Gemmen, und sehe, wie der Künstler seinen Namen nicht selten sogar auf dem 110 vollendeten Bilde selbst, wie auf der Stirnbinde der Göttin, oder an anderen versteckten Plätzen anbringt, auch wenn er den Namen abkürzen muß. Die Umschrift der Münzen, die Besitzerinschrift auf Gemmen muß bei der Konzeption schon berücksichtigt werden, die Künstlerinschrift fügt der Künstler irgendwo am Schlusse bei, wenn er mit seiner Arbeit zufrieden ist und sie ihm gelungen scheint. Sie gehört nicht zum ursprünglichen Entwurf. Also nicht im mindesten den Verdacht späterer Hinzufügung dürfen wir der Stellung unserer Dioskurides-inschrift entnehmen, sondern im Gegenteil eine Bestätigung dafür, daß es die wirkliche Künstlerinschrift ist. Übrigens fand diese ja auch bei der getroffenen Anordnung noch reichlichen Platz, um vollständig und in schönster Regelmäßigkeit angebracht zu werden. Jenes herabfallende, den unteren Abschnitt durchbrechende Löwenschwanzende ist aber offenbar ein malerisch gefälliger Zug, für den wir dem Künstler unsern Beifall nicht versagen.

Stephani's Verwerfung der Inschrift ist nur auf den schon von Tölken und Brunn mit Recht zurückgewiesenen Grundsatz gestützt, daß die Künstlerinschrift auf einem Cameo nicht vertieft, sondern auch erhaben geschnitten sein müsse, ein durchaus willkürliches, durch nichts zu begründendes Axiom, das aufgestellt ward vor gründlicher objektiver Durchforschung des vorhandenen Materiales. Ferner, wenn nun Stephani es für sicher, Tölken es für möglich hält, daß die Inschrift moderne Zutat, d. h. im 16. oder 17. Jahrhundert zugefügt worden sei, so fehlt ihnen beiden die Kenntnis der wirklich in jener Periode auf Gemmen vorkommenden griechischen Schreibarten. Denn diese sind so gründlich ver-

---

anführt, kann keineswegs mit Stephani, Mél. I S. 280, als Beweis gegen ihre Echtheit angesehen werden.

schieden von der prachtvollen Inschrift des Dioskurides, daß auch die Möglichkeit jener Annahme ausgeschlossen wird.

Wir besitzen also in unserem Cameo das nicht zu bezweifelnde Originalwerk eines Dioskurides, und zwar, was bei der Vortrefflichkeit der Arbeit, bei dem Stile des Bildes und der Schrift kaum zweifelhaft sein kann, eben jenes Dioskurides, dessen Plinius rühmend gedenkt und der für Augustus arbeitete.

Ob wir dem Künstler auch die Erfindung der uns hier vorliegenden vortrefflichen Komposition zuzuschreiben haben, möchte ich zweifelhaft lassen. Nach dem uns erhaltenen Materiale möchte es allerdings so scheinen. Denn soviel ich weiß, erscheint dieselbe nur auf Gemmen, die, zum weitaus größten Teile modern, wie wir sahen alle auf unseren Cameo zurückgehen. Doch da uns die übrigen Werke des Dioskurides, die wir später betrachten werden, zwar höchste formale Vollendung, aber geringe eigene Erfindungskraft offenbaren, so zögere ich, ihm eine Komposition zuzuschreiben, die nur einem sehr produktiven Kopfe entsprungen sein kann.

2. Indischer Sardonyx. Das Bild ist in die obere Lage von gleichmäßiger, schönster, milchweißer Farbe geschnitten. Den Grund bildet die durchsichtige, hellgelb-bräunliche Sardlage.

Vgl. Stephani in Köhler's Gesammelten Schriften III, S. 310. Brunn, KG. II, S. 511.

Älteste sicher nachweisbare Erwähnung in dem 1732 erschienenen zweiten Bande von Gori, Museum Florentinum S. 13: *„Hyllus . . . qui anaglyptico opere Chalcedonio exscalpsit Faunum juvenem ridenti ore; quod insigne opus paucis ab hinc annis vidi inter alias egregii artificii gemmas ill. viri Iacobi Benedicti Winckleri Baronis Saxonis, quum Florentiae moraretur“*, worauf die Inschrift angegeben wird. In seiner Historia glyptographica S. 10 f. gibt Gori das Jahr 1730 als dasjenige an, in dem er den Cameo gesehen. Gezeichnet ungefähr um dieselbe Zeit von J. J. Preißler in Italien und gestochen von J. A. Schweickart auf einem Folioblatt (Nagler, Künstlerlexikon Bd. 16, S. 132, 8); vgl. Stephani a.a.O. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 11063. Antike Gemmen Taf. 52, 2.] 111

Der Stein ist in einen modernen goldenen Ring gefaßt. Er kam nach Tölken's wahrscheinlich falscher Angabe aus dem Nachlaß des Geheimen Medizinalrates Dr. Kohlrausch in die königliche Sammlung.[1]

Bis auf den Rand des Spitzohres und das Ohrläppchen, wo kleine Stücke abgebrochen sind, ist der Cameo unverletzt. In den Tiefen, an Haar und Ohr

[1] Tölken, Sendschr. S. 55 Anm. 5. In den Inventaren kann ich den Stein indeß nirgends auffinden. Dagegen finde ich, daß 1827 der Topas mit ЄΛΛΗΝΟΥ, von dem Tölken an derselben Stelle spricht, aus dem Nachlaß des Herrn Kohlrausch gekauft ward. Ich vermute daher, daß Tölken die Provenienz des letzteren aus Versehen dem Cameo beigelegt hat. Der Cameo ist jetzt mit der Nr. S. 4865 in das neue Gemmeninventar eingetragen.

sieht man hier und da einige winzige harte und fest aufsitzende Erdteilchen, die vom langen Liegen in der Erde herrühren und erfahrungsmäßig nicht nachzuahmen sind, mithin zu den sichersten Beweisen der Echtheit gehören.

Kopf, Hals und Schultern eines lachenden, jugendlichen Satyrs nach rechts; unten abgeschlossen durch den Rand einer auf der l. Schulter geknüpften Nebris. Die Haare sind wirr und gesträubt, das Ohr ist lang und spitz.

Das Bild gehört zu dem uns in Werken der Plastik in ziemlich zahlreichen und zum Teil vorzüglichen Exemplaren erhaltenen Typus des lachenden jugendlichen Satyrs. Vergleicht man den Cameo mit den beiden ausgezeichneten Münchener Köpfen, die erst kürzlich würdig veröffentlicht worden sind,[1] so steht er etwa in der Mitte zwischen beiden. Unser Satyrjunge ist lange nicht so derb ausgelassen und spöttisch wie der des Marmorwerks, aber auch nicht so ruhig und kindlich gemütlich wie der des Bronzekopfes. Mit letzterem und allen älteren Satyrtypen[2] gemeinsam ist ihm das Fehlen der Hörnchen wie der Zotteln am Halse, welch letztere jenem wilderen Genossen des Marmorkopfes so gut stehen. Was den Satyr unseres Cameos besonders auszeichnet, ist die liebenswürdige Fröhlichkeit, die harmlose Schelmerei und Anmut des Ausdrucks.

Die Arbeit ist von größter Vollendung, sorgfältig bis ins einzelnste, aber niemals trocken, sondern immer frisch und lebendig. Besondere Bewunderung verdienen die gesträubten wirren Haare und das zwischen denselben herauskommende lange Spitzohr. Auch Nase und Mund sind sehr fein gearbeitet. Daß die Zähne sichtbar sind, gehört zu dem Typus.

Der antike Ursprung der Arbeit kann unserer Ansicht nach durchaus nicht bezweifelt werden. Es gibt auch einige antike, aber sehr geringe Wiederholungen 112 unseres Bildes, ebenfalls in Cameen; so Cades cl. 2 A 106 = Lippert, Dactyl. 1, 447 = Museum Odescalchum I, Taf. 13, und die noch viel geringeren, fast rohen Cameen Cades 2 A 115. 116. Außerdem gibt es freiere moderne Variationen des Bildes auf vertieft geschnittnen Steinen.

Links vom Kopfe befindet sich auf der Grundfläche unseres Cameos eine Inschrift von drei in gerader Richtung nach rechts vertieft eingeschnittnen Zeilen:

ΥΛΛΟϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ЄΠΟΙЄΙ

Die Buchstaben sind nicht von der Schönheit und Eleganz wie die der Dioskuridesinschrift von Nr. 1. Die Abstände der einzelnen Buchstaben zeigen Ungleichheiten. An dem Ρ ist die runde Linie viel zu flach eingeschnitten. Diese kleinen Mängel weisen jedoch keineswegs auf modernen Ursprung, wie sichere

[1] Brunn-Bruckmann [Taf. 5, Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek 222 u. 450].

[2] Vgl. Annali 1877, S. 208 ff. 448 [oben Bd. I S. 153 ff. 183] und Satyr von Pergamon, Berl. Winckelmannsprogr. S. 31 [oben Bd. I S. 212].

Inschriften, z. B. die des andern Sohnes des Dioskurides, des Eutyches (vgl. unten), lehren können; letztere ist der unseres Hyllos sogar sehr verwandt.

Da nun die Inschrift des Cameo weder hinsichtlich ihrer Fassung noch nach ihren Schriftformen noch nach sonst irgendeiner Richtung gegründete Bedenken hervorruft, so stehe ich nicht an, sie für antik zu halten. Es bestärken mich darin noch folgende Erwägungen: Die Inschrift müßte, wenn sie falsch wäre, vor 1730 entstanden sein, da Gori angibt, sie in diesem Jahre gesehen zu haben. Sie fiele also in die Zeit um die Herausgabe des bekannten Stoschischen Werkes über die Künstlergemmen (1724). Vergleiche ich aber an den in diesem Werke veröffentlichten gefälschten Steinen die Inschriften, soweit gute Abdrücke mir zu Gebote stehen, mit unserem Cameo, so zeigt sich, daß keine derselben den antiken Charakter annähernd so gut trifft, wie unsere Hyllosinschrift ihn träfe, wenn sie falsch wäre. Auch finde ich, soweit mein Material reicht, daß die besten der schon vor 1730 die Antike nachahmenden Gemmenschneider, also Lor. Natter und Fl. Sirleti, in ihren griechischen Inschriften von jenem antiken Charakter noch recht weit entfernt sind, dem sich erst nach 1730 die Pichler bedeutend genähert haben.

Die neueren Urteile über unseren Cameo sind folgende. Stephani[1] sagt über das Bild: „Der Schnitt zeigt in allen Teilen Klarheit und Bestimmtheit der Vorstellung und jene Keckheit der Hand, welche mit dem Aufwand möglichst weniger Mittel alles Wesentliche erreicht, und zwar in einem Grade, in welchem diese Eigenschaften nur den besseren Werken des Altertums eigen sind; so daß ein Zweifel an der Echtheit des Steins gar nicht aufkommen kann. Tadeln könnte man daran nur etwa, daß das Auge etwas zu wenig verkürzt ist.“ Diese letztere Bemerkung ist insofern nicht ganz zutreffend, da ein solcher Tadel sich nicht gegen diesen einen Cameo, sondern gegen den ganzen antiken Cameenstil richten müßte. Es ist nämlich eine Eigenschaft fast aller echt antiken Cameen mit Profilköpfen in flacherem Relief, daß das Auge an denselben nicht ganz ins Profil gestellt, sondern etwas von vorne gegeben wird. Über die Inschrift äußert Stephani: „Im Felde befindet sich die in sehr kleinen und nur ganz leicht, aber vertieft eingeschnittnen Buchstaben abgefaßte Inschrift. . . Da aber diese Buchstaben auf dem Cameo nicht erhoben, sondern vertieft gebildet und zwar nur ganz leicht geritzt sind, und da zu der Zeit, als er bekannt wurde, nicht nur Dioskurides, sondern auch schon Hyllos ein sehr beliebter Steinschneider geworden war“ . . . so schließt Stephani auf neueren Ursprung der Inschrift. Von seinen drei Gründen fallen zwei sogleich weg (die auch Brunn S. 512 zurückgewiesen hat), nämlich der aus den vertieften Buchstaben gezogene, als auf einer durchaus willkürlichen Annahme beruhend (vgl. oben S. 110 [152]) und der andere auf die Namen gestützte, da es, wie wir später sehen werden und Brunn schon gezeigt hat, unzweifelhaft echte Werke von Dioskurides wie Hyllos und von zwei

113

[1] In Köhler's Ges. Schr. III S. 310.

sicheren Söhnen des ersteren, Herophilos und Eutyches, gibt. Der dritte Grund aber, der Schnitt der Buchstaben, beruht auf Unkenntnis des Originales; denn die Buchstaben sind keineswegs, wie es auf dem von Stephani benutzten Abdrucke wohl scheinen mochte, „nur ganz leicht geritzt", sondern (bis auf einen Teil des P) tief und sicher eingeschnitten.

Tölken hat seltsamer Weise unseren Cameo ganz, nicht nur die Inschrift, sondern auch das Bild, für modern erklärt,[1] weshalb derselbe auch bis vor kurzem unter den neueren Arbeiten ausgestellt war. Um den Wert dieses Urteils zu ermessen, genügt es, Tölken's zugleich vorgebrachte Vermutung zu erwähnen, daß der Cameo von demselben neueren Künstler gearbeitet sei, wie der auf unserer Tafel [25] als Nr. 22 abgebildete Stein mit der trefflichen Inschrift ЄΛΛΗΝΟΥ.

Brunn konnte im wesentlichen nur referieren, da ihm weder Original noch Abdruck zugänglich war.

3. Antike Glaspaste, Nachbildung eines Sardonyxcameo von drei Schichten. Die den Sard vertretende erste und dritte Lage besteht aus dunkelblauem, die den Onyx nachahmende mittlere Schicht aus weißem, undurchsichtigem Glase. Rechts gebrochen. Dicke der Grundfläche 3 mm, Relieferhebung 2 mm. Die Oberfläche ist stark angegriffen. Das Stück ist schon seinem äußeren Zustande nach als zweifellos antik zu bezeichnen.

Aus der Sammlung Bartholdy[2] kam dasselbe 1827 in das kgl. Museum. Tölken erwähnt es in seinem Sendschreiben S. 38 und nach Tölken's Angabe führt es Brunn S. 478 auf. [Vgl. unten den Nachtrag Jahrbuch IV S. 84. Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 11142. Antike Gemmen III S. 158 Fig. 110.]

Auf einem von zwei Pferden gezogenen Wagen, dessen oberer Rand nicht gebogen, sondern horizontal abgeschnitten ist, steht ein bartloser Mann im Panzer und auf der rechten Schulter geknüpftem kurzem Mantel. Er erhebt die Rechte hoch; in der gesenkten Linken trägt er einen Stab, dessen oberes Ende abgebrochen ist und dessen unteres Ende hinter den Zügeln und dem Wagenrande verschwindet. Rechts von dieser Figur muß sich der Lenker des Gespannes befunden haben; erhalten sind nur die nach ihm hinlaufenden Zügel und ein langer Stab, den er, wie die Wagenlenker zu tun pflegen, in der einen Hand gehalten haben muß.

Tölken erklärt die Szene als einen Triumphzug und erkennt in den „Zügen 114 des Triumphators" Ähnlichkeit mit Drusus sen. oder Germanicus. Bei der Kleinheit und der flauen, aller Schärfe entbehrenden Beschaffenheit des Kopfes auf dem Originale möchte ich von Ähnlichkeiten überhaupt nicht reden, sondern nur konstatieren, daß der Schnitt des Haares und der rasierte Bart auf die letzten Jahrhunderte vor oder das erste nach Chr. weisen.

[1] Sendschr. S. 14 und 55 Anm. 5.

[2] Es ist beschrieben in Panofka, Museo Bartoldiano S. 172. 1.

Was aber die Darstellung betrifft, so kann natürlich an einen großen Triumphzug, wo der Triumphierende durch die Stadt zum Capitolinischen Jupiter zog, nicht gedacht werden. Dies wird vor allem dadurch verboten, daß der Mann in Kriegsrüstung ist; denn nur im Friedensgewande durfte bekanntlich der Triumphierende, der sein militärisches imperium niedergelegt hat, in die Stadt einziehen. Ferner müßte der Wagen nicht von zwei, sondern von vier Rossen gezogen werden. Daß es sich dennoch um einen festlichen Aufzug handelt, darauf weist die Haltung des Mannes, die wie zur Adoration erhobene Rechte und der Stab in der Linken, der doch nur ein Szepter sein kann, hin, endlich auch der ruhige Prozessionsschritt der Rosse.

Es ist also vermutlich ein dem Jupiter Latiaris geltender triumphus in monte Albano dargestellt; denn bei diesem war der Triumphierende bekanntlich im Besitze des imperium und deshalb in militärischer Tracht. Da im übrigen der Apparat dieses Triumphes dem des capitolinischen ziemlich gleich gewesen zu sein scheint,[1] so paßt das Szepter in der Linken und der kastenartige Wagen mit geradem oberem Abschlusse sehr wohl. Über eine Abweichung in der Anzahl der Rosse bei dem albanischen Triumphe ist nichts überliefert; die Möglichkeit, daß sich letzterer von dem capitolinischen durch die geringere Zahl der den Wagen ziehenden Rosse unterschieden habe, wird man gerne zugeben.

Wir gewinnen aber dadurch, daß wir einen triumphus in monte Albano erkennen, auch eine genauere Zeitbestimmung für den Cameo, der das Original unseres Glasflusses war: er muß nun natürlich noch der vorkaiserlichen Zeit angehören.

Im unteren Abschnitte und zwar gerade in der (einstigen) Mitte desselben steht in erhobenen Buchstaben die Inschrift ΑΘΗΝΙΩ[ν. Dieselbe entspricht genau der an dem bekannten Cameo mit dem die Giganten besiegenden Zeus vollständig ΑΘΗΝΙΩΝ lautenden Inschrift. Beide sind in Relief geschnitten und bei beiden sind die charakteristischen Buchstabenformen übereinstimmend: das Theta ist klein und erreicht nicht die Höhe der andern Buchstaben; das Omega ist nicht kursiv geschrieben. Vgl. den folgenden Abschnitt, wo gezeigt wird, daß Athenion wahrscheinlich noch ins zweite Jahrhundert vor Chr. gehört.

Ebenso übereinstimmend ist der Stil der beiden Cameen; namentlich fällt an beiden die realistische und nicht eben vornehme Bildung der Pferde und die genaue Angabe ihres Zaumzeuges auf. Unsere Glaspaste gibt natürlich ihr Sardonyxoriginal ohne die genügende Schärfe wieder; dennoch läßt sich auch 115 in der Behandlung der menschlichen Figur eine stilistische Ähnlichkeit mit dem Gigantencameo nicht verkennen. Der Künstler erstrebt nicht die vollendete Eleganz wie Dioskurides und seine Schüler, sondern liebt eine derbere Behandlung.

[1] Vgl. Michaelis in den Annali dell' Inst. 1876 S. 114 ff.

4. Indischer Sardonyx. Das Bild ist in die obere Lage von bläulich-weißer Farbe geschnitten. Den Grund bildet die hellbraune durchsichtige Sardlage. Die Oberfläche ist an den hervorragenden Stellen des Bildes verwittert. Die Nase des Herakles ist beschädigt. In einen goldenen Ring gefaßt. 1847 aus dem Besitze der Frau Preuß erworben.

Herakles als Sieger über die kerynitische Hirschkuh. Der ruhig stehende bärtige Held faßt das Geweih des Tieres, das friedlich zu ihm aufblickt; mit der anderen Hand stützt er sich auf die Keule. Über rechten Arm und linke Schulter fällt das Löwenfell. Die Komposition macht ganz den Eindruck ein statuarisches Werk wiederzugeben.

Die Arbeit ist nicht schlecht, auch sorgfältig, doch etwas trocken und hart. Auch ist die Körperbildung wohl nicht frei von Fehlern, wie denn die Partie um die Hüften zu breit und markig im Verhältnis zum Oberkörper erscheint. Jedenfalls ist dieser Herakles dem des Dioskurides nicht entfernt zu vergleichen.

Indeß kann an dem antiken Ursprunge der Arbeit meiner Ansicht nach gar kein Zweifel sein. Die Art des Schnitts und der Stil sind durchaus antik. Aber ich möchte das Stück eher dem zweiten als dem ersten nachchristlichen Jahrhundert zuschreiben.

Anders ist über die Inschrift zu urteilen, die sich rechts im Felde befindet. Sie lautet ΑΓΑΘΟΠΟΥϹ·ЄΠ· Sie gehört ebenso sicher der zweiten Hälfte des vorigen oder diesem Jahrhundert [1] an, wie das Bild antik ist. Die Buchstaben sind zwar nicht schlecht, tief und ziemlich sicher eingegraben; aber folgendes entscheidet gegen ihre Echtheit:

1. Daß die Abkürzung ЄΠ für ЄΠΟΙЄΙ sich durch keine einzige sicher antike Inschrift belegen lasse, hat Stephani mit vollem Rechte behauptet. Sie widerstreitet so völlig dem Brauche griechischer Inschriften, daß ihr Vorkommen auf Gemmen die größten Bedenken erweckt. Die Abkürzung des Künstlernamens ist, wie die Münzen lehren, durchaus unbedenklich; aber ein *ἐποίει* wurde, wenn zugefügt, auch immer vollständig gegeben. Das einzige Beispiel des ЄΠ auf einer Gemme, das Brunn (S. 454) noch glaubte gelten lassen zu müssen, das auf dem Steine des Eutyches, hat Stephani (Compte rendu 1861, S. 157 ff.) richtig und scharfsinnig beseitigt; vgl. den folgenden Abschnitt.

2. Die Punkte am Ende der Worte sind, wie Stephani mit Recht bemerkt hat, auf sicher echten griechischen Gemmeninschriften nirgend nachgewiesen. In der Zeit, welcher der echte Agathopus angehört, wären sie überhaupt unerhört.

116 3. Die, wie wir später sehen werden, sicherlich echte Arbeit des Agathopus, der Porträtkopf Brunn S. 470 f. [Antike Gemmen Taf. 33, 9], ist sowohl im Stile des Bildes als in den Formen der Inschrift vollständig verschieden von unserem

[1] Da von der Verkäuferin dieses Cameo um dieselbe Zeit eine ganze Reihe von Steinen erworben wurde, die sich später als Arbeiten des Calandrelli erwiesen, so vermute ich, daß ihm auch diese Inschrift zuzuschreiben ist.

Cameo. Die Schrift des letzteren ist regelmäßiger, aber ohne die sorglose Sicherheit jener echten; sie setzt an jedes Ende der Buchstabenhasten einen runden Punkt, was dort nicht der Fall ist; das Alpha, Gamma, Omikron und Theta haben gewisse charakteristische Formen dort, die wir hier vermissen. Überall zeigt unsere Cameoinschrift das Streben des geschickten Fälschers, die regelmäßigen Formen der Masse der Künstlerinschriften zu treffen, während der echte Stein eine individuelle Hand verrät. Ebenso verschieden ist die trockene Arbeit unseres Cameo von der lebendigen, saftigen des wirklichen Agathopus.

Tölken, der im Inventar 1847 den Cameo für ein „Meisterwerk antiker Glyptik“ erklärt und nur die Inschrift als „zweifelhaft“ bezeichnet, schreibt 1852 (Sendschr. S. 14), derselbe sei von ihm „des Styls der Arbeit wegen niemals für antik gehalten worden“. Danach ist der Cameo bei Brunn S. 472 erwähnt. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog 11080.]

[5.] Sardonyx von zwei Lagen; die obere, in welche das Bild geschnitten ist, ist fleischfarben; die untere ist roter Sard (Carneol). Dies Material ist mir von antiken Cameen unbekannt.

Von der Witwe Schiavonetti mit einer größeren Sammlung von Gemmen im ersten Viertel dieses Jahrhunderts gekauft.

Erwähnt von Tölken, Sendschr. S. 14, als sicher unantik, S. 75 als „zweifelhaft“. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog S. 355.]

Weiblicher Porträtkopf mit römischer Haartracht. Sorgfältige, doch matte, charakterlose, zweifellos moderne Arbeit.

Im Felde links steht ΑΥΛΟΥ mit Kugeln an den Enden der Hasten. Mit Ausnahme des ganz mißlungenen Ο nicht schlecht eingeschnitten.

Die Arbeit ist gewiß nicht älter als das Ende des vorigen Jahrhunderts.

B. Vertieft geschnittene Steine.

6. Scarabäus von schwarzem Jaspis mit eingesprengten weißen Flecken. Der Stein hat seine ursprüngliche Farbe offenbar im Feuer verändert. Der Wirkung des Feuers ist auch der Riß zuzuschreiben, der quer durch die Figur geht. Der Länge nach durchbohrt.

Gefunden in der Gegend von Troia. Aus Gerhard's Nachlaß erworben. Abdrücke in Cades großer Sammlung wie in den Impronte dell' Instituto. Vgl. die Zitate bei Brunn S. 633; dazu King, Anc. gems I, S. 115. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 159. Antike Gemmen Taf. 8, 28.]

Eine bis auf die Haube und die kreisförmigen Ohrringe entkleidete Frau hält kauernd eine Hydria unter die als Löwenkopf gestaltete Mündung eines Brunnens. Ohne Zweifel beabsichtigt sie, sich zu baden oder zu waschen. Ringsum läuft der übliche Rand von schrägen Strichen.

Der Stil ist archaisch und das Denkmal muß der zweiten Hälfte des sechsten oder dem Anfang des fünften Jahrhunderts zugeschrieben werden. Die Arbeit

117 ist eine ganz vorzügliche bis in jede Einzelheit hinein. In der Geschichte der stilistischen Behandlung des nackten Frauenkörpers dürfte dieser Stein noch eine besondere Bedeutung haben.

Daß wir es mit einem Werke aus ionischem Kunstkreise zu tun haben, ließe sich schon aus dem Typus des Kopfes erschließen. Es wird ausdrücklich bestätigt durch die Inschrift, die im Rücken der Figur auf dem schmalen, freibleibenden Streifen des Grundes von oben nach unten läuft, im Abdrucke nach links, am Originale rechtsläufig: ΣΗΜΟΝΟΣ. Der letzte Buchstabe ist von den übrigen getrennt durch den rechten Fuß der Frau. Die Inschrift folgt der Biegung des Randes in ihrer Richtung. Die Buchstaben sind nicht tief, sondern nur leicht und flach eingeschnitten. Die Hasten laufen in dünne, spitze Enden aus. Schrift und Dialekt sind ionisch. Der Name Semon ist uns von einem der Bleitäfelchen von Styra (Inscr. antiquiss. 341) bereits als ein ionischer bekannt.

Wer aber war dieser Semon, der Besitzer oder der Künstler des Steines? Nach der Fassung wäre beides gleich möglich. Stephani[1] entscheidet sich für erstere Annahme, bloß deshalb, weil es einen griechischen Scarabäus mit der Inschrift *Κρεοντίδα εἰμί* gibt und diese Fassung, wie er mit Recht hervorhebt, nirgend für Künstler-, wohl aber für Besitzerinschriften alter Zeit nachgewiesen ist.[2] Aber aus dieser Fassung mit beigesetztem *εἰμί* darf gerade das „gesunde Auge", an das Stephani appelliert, nichts auf die andere Fassung ohne jenen Zusatz schließen. Die Entscheidung kann indeß überhaupt nicht aus der Fassung gewonnen werden. Vielmehr sind die anderen Gesichtspunkte, die Stephani selbst zum großen Teile richtig festgestellt hat,[3] hier allein maßgebend. Danach ergibt sich die größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Inschrift den Künstler angibt.

Sie ist mit so kleinen Buchstaben und so wenig tief eingeschnitten, daß sie bei flüchtigerer Betrachtung gar nicht bemerkt wird und erst dem aufmerksamen suchenden Auge sich darstellt. Sie ist auf einem freigebliebenen Stücke der Grundfläche angebracht und hat mit der Komposition gar nichts zu tun; das Bild mit seinem Rande ist angeordnet ohne jede Rücksicht auf die Inschrift, die offenbar erst dem fertigen Werke zugefügt worden ist. Dieses ist aber gerade das Wesen der Künstlerinschrift auf Gemmen und Münzen, wie bekanntlich auch auf Vasen. Dagegen nimmt die Inschrift des Besitzers eine ganz andere Stelle auf den Gemmen ein; natürlich, denn man will durch dieselbe sofort jedem sagen, das ist das Siegel von dem oder dem. Die Seltenheit von Besitzerinschriften auf griechischen Gemmen kommt eben daher, weil das Bild dieselbe

[1] In Köhlers Gesamm. Schr. 3 S. 228 Anm. 60 a.

[2] Brunn S. 633, der Stephani folgt, gibt dessen Begründung nicht genau wieder.

[3] Über einige angebliche Steinschneider S. 2 ff.

in der Regel unnötig machte: am Bilde des Siegels erkannte man den Besitzer 118 desselben. Daraus folgt aber, daß, wenn man den Inhaber durch Inschrift anzeigte, sein bildliches Wappen zurücktreten konnte. Und dies ist in der Tat der Fall bei einigen der wenigen älteren griechischen Steine mit Besitzerinschrift die wir kennen; es sind zwei Scarabäen des 6. bis 5. Jahrhunderts aus Griechenland, wo das bildliche Wappen nur wie ein Beizeichen neben der den Hauptraum füllenden Inschrift steht.[1] Bei unserem Scarabäus also, wo das Bild alles ist und die Inschrift nur als bescheidene, fast verschwindende Zutat erscheint, dürfen wir in letzterer eher den Namen des Künstlers erkennen.

Das Bedenken, das Brunn erhebt (S. 633), „daß der letzte Buchstabe von dem Rest der Inschrift durch den Fuß der Figur getrennt steht“, gründet sich auf die richtige Beobachtung, daß dies bei den sicheren Künstlerinschriften der Gemmen sonst nicht vorkommt. Aus dem Wesen der Künstlerinschrift läßt sich diese Erscheinung aber nicht erklären; im Gegenteil, da diese sich ja der fertigen Komposition einfügt, sollte man denken, daß solche Trennungen öfter dabei vorkommen sollten. In der Tat beweisen uns denn auch die Münzen, daß man zu Ende des 5. Jahrhunderts an der Trennung einiger Buchstaben vom übrigen bei Künstlerinschriften auf Münzstempeln gar keinen Anstoß nahm,[2] wonach wir dasselbe für die ja im wesentlichen gleichartigen Siegelsteine annehmen dürfen.

Indeß muß jene mit Ausnahme unseres Scarabäus richtige Beobachtung Brunn's doch ihren Grund haben. Sie findet ihn in einem Gesetze, das weder Köhler, Stephani noch Brunn beachtet haben und das wir in dem folgenden Abschnitte ausführlicher nachweisen werden. Seit wenigstens der Mitte, wahrscheinlich aber schon seit Anfang des 4. Jahrhunderts nämlich ist es allgemein Brauch der Gemmenschneider, ihre Künstlerinschrift in ganz gerader Richtung ohne Krümmung, also auch nicht mehr dem Rande folgend, zu schreiben. Es hat dies nicht allein in einem Streben nach höherer Eleganz seinen Grund, sondern auch in einer schärferen Auffassung des Wesens der Künstlerinschrift als einer mit der ganzen Komposition, also auch mit dem sie umschließenden Rande in keinem Zusammenhange stehenden, durchaus unabhängigen Zutat. Dies trat am deutlichsten hervor, wenn die Inschrift ohne jede Rücksicht auf die Formen und Linien der Komposition angebracht wurde. Sie trat dadurch in den stärksten Gegensatz zu der Umschrift, die ein Teil der Komposition ist und ganz anderes zu melden hat als den Künstler. Die Münzstempelschneider, welchen die scharfe Ausbildung dieses Unterschiedes besonders nahe lag, scheinen darin auch voran-

---

[1] Bull. dell' Inst. 1840 S. 140: Scarabäus aus Ägina, *„porta l'intaglio d'uno scarabeo a distese ale“* und die Inschrift *Κρεοντίδα εἰμί.* (Stephani zu Köhler 3 S. 228 gibt an, der Scarabäus sei „mit keiner Darstellung verziert“; er hat Finlay's Worte wohl nicht angesehen.) — Scarabäus aus Griechenland, Arch. Ztg. 1883, Taf. 16, 19, kleiner Delphin und die Inschrift *Θέρσιος ἠμὶ σᾶμα, μή με ἄνοιγε.*

[2] Vgl. z. B. Weil, Die Künstlerinschr. auf den sizil. Münzen Taf. 1, 2; 3, 7; 1, 7.

gegangen zu sein. Nur ganz selten noch erscheint bei ihnen in der Zeit gegen Ende des 5. Jahrhunderts die Künstlerinschrift dem Rande folgend ge-
119 schrieben.[1] So finden wir sie um dieselbe Zeit auch noch auf zwei älteren Werken des Dexamenos und auf dem Goldringe des Athenades; auch auf dem Steine des Phrygillos aus derselben Zeit ist die Richtung noch nicht völlig gerade.[2] Diese Stücke aber geben uns die Berechtigung, an der dem Rande folgenden Richtung der Künstlerinschrift auf unserem Scarabäus keinen Anstoß zu nehmen, da derselbe ja wesentlich älter ist als jene, also sicher vor Ausbildung des Gesetzes der geraden Richtung fällt.

Mit diesem Gesetze hängt es nun aber offenbar zusammen, daß ein Unterbrechen der Inschrift durch Teile des Bildes nun auch nicht mehr vorkommt. Die wenigen Ausnahmen, die wir oben von Münzstempeln anführten, gehören in die Zeit, als das Gesetz sich erst bildete. Bei unserem so viel älteren Scarabäus ist das Unterbrechen also völlig ohne Bedenken. Da seine Künstlerinschrift noch dem Rande und Umriß des Bildes folgt, konnte sie natürlich auch noch eine Unterbrechung erleiden; erst nachdem die völlige Unabhängigkeit der Künstlerangabe vom Bilde durch die gerade Richtung ihren bestimmtesten Ausdruck erfahren hatte, durfte keine Unterbrechung durch das Bild mehr stattfinden. Die Münzstempelschneider, die nur über sehr wenig Raum zu verfügen hatten, gaben deshalb so häufig ihren Namen nur in starker Abkürzung.

7. Carneol von großer Schönheit der Farbe. Der Stein ist als Ringstein zugeschnitten und hat etwas über 3 mm Dicke. Er ist trotz seiner glänzenden Politur auf der Oberfläche leicht angegriffen und die Ränder des vertieften Bildes sind an vielen Stellen etwas ausgebrochen. An den Neben- und Rückseiten, welche durch die einstige Fassung geschützt waren, ist die Politur kaum hier und da ein wenig angegriffen. Noch ist zu bemerken, daß die Bildfläche an ihrem Rande, wahrscheinlich schon in alter Zeit,[3] vielleicht gelegentlich einer neuen Fassung, eine Schmälerung erfahren hat. Der Rand ist schräg abgeschliffen worden, wodurch das Bild nicht nur sehr nahe an den Rand gerückt, sondern auch etwas verletzt wurde. So ist die obere Hälfte des Bogens fast ganz und ein Teil der linken Hand, auch das äußerste Ende des rechten Flügels verloren gegangen.

Der Stein wurde 1870 in Athen im Kunsthandel erworben und stammt also sehr wahrscheinlich aus Griechenland. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 351. Antike Gemmen Taf. 14, 8.]

E r o s, im Begriffe den Bogen abzuschießen. Seine Stellung ist die für den Bogenschützen in der Blütezeit der griechischen Kunst typische. Man vergleiche

[1] Vgl. Theodotos in Klazomenae, Head, Guide Taf. 19. 26; Hist. num. S. 491. Herakleidas, Weil a. a. O. Taf. 3, 1.

[2] Über die genannten Stücke vgl. den folgenden Abschnitt.

[3] Herr Dr. Dressel ist entschieden dieser Ansicht.

z. B. die Schützen einer Schale des Duris (Wiener Vorlegebl. Serie 6, 5) oder den Odysseus der Berliner Vase, der auf die Freier schießt, ein Bild, das Polygnots Komposition zu reproduzieren scheint (Berlin Vas. 2588); die Stellung ist hier genau dieselbe, wie bei unserem Eros, nur mit dem Unterschiede, daß Odysseus die Sehne schon mit der Rechten weit zurückgezogen und dabei den rechten Ellenbogen erhoben hat, während Eros die Sehne erst berührt und also den Ellenbogen auch gesenkt hat. Er scheint erst zu zielen und den Pfeil zu richten. Auch letztere Haltung finden wir auf Vasen, z. B. bei dem schießenden Herakles, Berlin 2164, B. Eros ist als Mellephebe und mit langen Schulterflügeln gebildet, 120 also in der Gestalt, wie sie in der Kunst vor Alexander die typische war.[1] Sein langes Haar hat er hinten aufgebunden und vorne steht ein kleiner Schopf empor.

Dem lebendig schönen Motiv ist die Ausführung ebenbürtig. Die Formen des zarten Körpers sind vorzüglich modelliert. Der Torso erinnert, wenn man Werke der Skulptur zur Vergleichung heranziehen darf, an den Ilioneus in München. Der Kopf mit seinem schrägen Profil weist insbesondere darauf hin, daß wir ein Werk noch aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts vor uns haben. Am oberen Rande der Flügel ist das Vortreten des einen und das Zurückfliehen des andern vortrefflich zum Ausdruck gekommen, indem jener auf dem Steine tief eingegraben, dieser nur oberflächlich geritzt ist. Der Künstler hat hier sein Material freier und kühner behandelt, als Dexamenos z. B. an seinem fliegenden Kranich; wogegen die einfache und doch naturwahre Wiedergabe der langen Flugfedern sehr an Dexamenos erinnert, ohne doch dessen unübertroffene Zartheit zu erreichen. Auch das verdient hervorgehoben zu werden, daß die ganze Stilisierung der Flügel des Eros an dem schönen, gewiß praxitelischen Torso des Palatin[2] eine besonders nahe Analogie hat.

Der Bogen als Attribut des Eros ist in der Kunst wenigstens seit Anfang des vierten Jahrhunderts nachzuweisen.[3] Von Gemmen ist namentlich ein bei Cades cl. 2 B 23 im Abdruck gegebener Stein zu vergleichen, da er, wie sein Stil unzweifelhaft macht, ebenfalls eine griechische Arbeit des 4. Jahrhunderts ist. Das Motiv ist im wesentlichen dasselbe: Eros beginnt die Sehne des Bogens anzuziehen, um nach rechts hin zu schießen. Doch war der Künstler so kühn, den Körper fast von vorne gesehen darzustellen; freilich war er doch genötigt, Kopf und linkes Bein im Profil zu geben; sein Versuch ist also nicht ganz geglückt, und, wie die Stellung weniger schön ist als auf unserem Stein, so ist auch die Ausführung nicht so fein.

Die Sitte, in Ringe eingelassene Steine zu tragen, läßt sich meines Wissens seit dem Ende des fünften Jahrhunderts nachweisen. Die mir bekannten ältesten

[1] Vgl. meinen Artikel „Eros“ in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 1349 ff.
[2] Vgl. in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 1361, 18.
[3] Vgl. ebenda 1361.

Beispiele haben sich in Gräbern der cyprischen Nekropole von Polis tis Chrysoku gefunden, die nach den attischen Vasen datierbar sind, welche sie enthalten.

Es erübrigt uns, die Inschrift zu betrachten, die den bisher angeführten Momenten für die Datierung ein wesentliches neues hinzufügt. In sehr kleinen Buchstaben, die man erst bei genauer Betrachtung entdeckt, läuft in ganz gerader Richtung von oben nach unten, von der Gegend der rechten Hand bis gegen den rechten Fuß herab die beistehend vergrößerte Inschrift, auf dem Originale linksläufig, im Abdrucke nach rechts und zwar so, daß der Unterteil der Buchstaben der Figur zugewandt ist: *'Ολύμπιος*. Die Buchstaben sind überaus regelmäßig und schön graviert; die Enden der Hasten sind gleich dick wie ihre Mitte, 121 sie verlaufen rund, zeigen aber keine Kugeln. Sie sind also gleichartig z. B. den von Dexamenos angewandten; nur sind sie relativ und absolut viel kleiner als die jenes Künstlers. An der Echtheit ist weder was Inschrift noch was Bild betrifft bei gründlicher Betrachtung auch nur der leiseste Zweifel möglich.

Daß der beigeschriebene Name den Künstler des Steines bezeichne, darf als sicher angesehen werden. Die außerordentliche Kleinheit der Schrift, ihre Stellung auf der freien Grundfläche und die für den Besitzernamen durchaus ungeeignete Fassung im Nominativ sind beweisend dafür. Das Gesetz der geraden Richtung ist hier bereits in Geltung. Daß der Nominativ nicht, wie man früher[1] glaubte, einen Grund zum Zweifel an dem Charakter einer Inschrift als Künstlerangabe abgibt, ist seitdem durch ein so absolut sicheres Beispiel wie der Stein des Dexamenos mit dem stehenden Kranich erwiesen worden. Auf den Künstlerinschriften der Münzen ist der Nominativ sogar das Gewöhnlichere.

Über die Person des Künstlers unseres Steines hat Herr Dr. Chr. Scherer, der sich um Ordnung und Inventarisation der zahlreichen bei Tölken noch nicht verzeichneten Gemmen des Berliner Museums hochverdient gemacht hat, eine sehr beachtenswerte Vermutung aufgestellt, die ich mit seiner Erlaubnis hier veröffentliche. Er weist nämlich auf die Inschrift ΟΛΥΜ oder ΟΛΥ auf jenen herrlichen arkadischen Bundesmünzen mit dem sitzenden Pane hin, welche, seit an derselben Stelle sich der Anfang eines anderen Namens ΧΑΡΙ gefunden hat, gewiß mit Recht für die Bezeichnung des Künstlers gilt.[2] Er vermutet nun die Identität unseres Olympios mit jenem Stempelschneider, indem er sich auf die von mir[3] im Anschlusse an Raoul-Rochette nachgewiesene Identität des Stempel- und Gemmenschneiders Phrygillos beruft. Jene Münzen gehören der Zeit bald nach 370 an; in dieselbe Periode ungefähr mußten wir die Gemme nach dem Stile

[1] Vgl. Brunn a. a. O. S. 447.

[2] S. Sallet's Ztschr. f. Num. 2, S. 247. 9, S. 29 Head, Hist. num. S. 373, und vgl. schon Brunn, KG. 2 S. 437.

[3] In der Festschrift für Leemans in Leiden [oben S. 143]. Vgl. den folgenden Abschnitt.

von Bild und Schrift setzen. Die Vermutung Herrn Scherer's darf also wohl einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Sie bestätigt sich mir noch durch die stilistische Übereinstimmung von Gemme und Münze in einem ganz nebensächlichen, aber um so beweiskräftigeren Teile, nämlich in der eigentümlich flachen, unbewegten Bildung der rechten Hand des Eros und der linken des Pan auf dem Berliner Exemplare der Münze. [Antike Gemmen III S. 126.]

8. Dunkelviolette Glaspaste. In neuerer Zeit in einen silbernen Ring gefaßt, so daß auch die Rückseite der Paste von Metall bedeckt ist. Die Oberfläche ist stark verwittert und zerfressen. In der photographischen Reproduktion des Abdruckes machen diese Beschädigungen sich leider in störender Weise geltend.

Mit der Sammlung v. Stosch erworben. Vgl. Winckelmann, Descr. cl. II, 1553 S. 251; mit Beifügung einer (in der gewöhnlichen Ausgabe indeß fehlenden) Kupfertafel, einem schönen, wenn auch nicht ganz genauen, Stiche von J. A. Schweickart, der von 1745 datiert ist; derselbe gibt indeß die Inschrift, die Winckelmann richtig liest, falsch wieder (COΛΩNOC statt COΛΩN). Ferner abgebildet in Winckelmann's Monum. ined., tratt. prel. S. XXV in einem sehr viel schlechteren und auch ungenaueren Stiche. Verzeichnet in Tölken's Verz. S. 201 Nr. 1061. Vgl. ferner Köhler, Ges. Schr. 3, 138. Tölken, Sendschr. S. 60 ff. Brunn, KG. 2 S. 530. Der von Brunn zitierte, aber nicht selbst gesehene Abdruck, Lippert I, 414 ist von einer ganz andern (gefälschten) Gemme mit Solons Namen genommen. Abdrücke (meist schlecht) nur in der alten Stoschischen Abdrucksammlung. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 6269. Antike Gemmen Taf. 36, 30.]

122

Das Datum des Schweickart'schen Kupfers 1745 ist zugleich das älteste Zeugnis für das Vorhandensein der Paste. Daß sie indeß schon wesentlich früher in Italien bekannt, nur dem Stosch noch nicht zugänglich geworden war, glaube ich daraus schließen zu müssen, daß Stosch 1724 in seinem Gemmenwerke Taf. 17 einen Stein der Ludovisi'schen Sammlung mit der Inschrift AYΛOY publizierte, der eine offenbare Fälschung vom Anfange des 18. Jahrhunderts ist,[1] mir aber die Kenntnis unserer Paste vorauszusetzen scheint; der Kopf ist so ziemlich kopiert, freilich schlecht und mißverstanden, die Büste freier umgestaltet. Von Repliken des Typus unserer Paste, die etwa jenem Fälscher hätten zum Vorbilde dienen können, ist mir nichts bekannt geworden.

Weiblicher Oberkörper nach r.; die linke Hand ist so gehalten, als schulterte sie einen Stab. Schweickart's Kupfer gibt ihr auch einen solchen in die Hand und der Stich in Winckelmann's Monum. ined. setzt sogar eine Thyrsoskrone an das Ende des Stabs. Winckelmann und ihm folgend Tölken, Köhler, Brunn sagen in ihren Beschreibungen immer, die Figur halte einen Thyrsos. Weder von einem solchen, noch einem Stabe überhaupt ist aber auf dem Originale irgend eine Spur zu erkennen. Man ergänzte den Thyrsos, weil man die Ge-

[1] Vgl. Brunn, KG. 2 S. 551. Abdruck bei Cades cl. 2 A 452.

stalt wegen des an ihrer Schulter sichtbaren Pantherfellkopfes für eine Bakchantin erklärte. Da die Figur von dem Charakter der „Bakchantin“ sich im übrigen sehr weit entfernt, so mag diese Deutung auf sich beruhen.[1] Tatsache ist, daß nicht nur auf der rechten Schulter ein pantherartiger Kopf zu sehen ist, sondern daß, was auch der Stecher Schweickart übersehen hat, auf der linken Schulter die Klaue des Tieres erscheint, das Fell also hier geknüpft ist, sowie daß unterhalb der Hand das den Unterarm verhüllende Stück deutlich als Fell charakterisiert ist. Verständlich wird die Tracht, wie mir scheint, nur wenn man das Ganze als ein Fell ansieht, das sie mit der haarigen Seite auf der Brust und mit oben umgeschlagnem Rande umgetan hat, so daß der Kopf nach außen blickend auf die r. Schulter zu stehen kam. Auffallend wären aber dabei die zarten Falten, in denen das Fell sich um die Brust schmiegt. Die Haare sind am Hinterkopfe sehr zerstört, doch erkennt man, daß sie, sich eng an den Nacken anlegend, lose bis etwas unter die Mitte des Halses herabfielen.

Über den Kopf bemerkt Winckelmann mit vollem Rechte (Descr. S. 251): *„la tête a le plus beau profil et une pureté qu'on ne trouve guères que dans les têtes du plus beau siècle de l'art“*. Wir können dies heute noch etwas be-
123 stimmter fassen: der Kopf steht unter dem sichtlichen Einflusse der Werke der großen Blütezeit des fünften Jahrhunderts, insbesondere der Werke des Phidias. Die Behandlung der Haare, die alle vom Wirbel ausgehen, am Oberkopfe flach anliegen und vorne über ein Band gerollt sind, sowie auch das hochsitzende Ohr, gehören sogar noch dem strengen Stile an, doch das Profil hat mehr den phidiasischen Charakter, und ist dem der Parthenos verwandt, wie es Aspasios wiedergibt. Besonders eigentümlich ist unserem Kopfe aber die Mischung von hoheitsvoller Vornehmheit in Haltung und Ausdruck mit einer Milde, die sich fast der Weichheit nähert, wenn man dagegen die soeben verglichene Parthenos hält.

Durch diese Mischung aber gewinnt der Kopf einen ganz eigenen fesselnden Reiz. Lassen wir auch dem Künstler die ihm schuldige Anerkennung zukommen. Vor allem ist zu bewundern, mit welch außerordentlicher Zartheit sich das Bild vom Grunde abhebt, was nur bei besonderer technischer Vollendung erreicht wird; und ferner, wie sicher, wie fein und zart bei Wiedergabe der Haare die langen Striche nebeneinander gesetzt sind.

Der Künstler hat sich genannt. Auf der freien Grundfläche über der Hand steht in gerader Richtung, horizontal, auf dem Abdruck nach rechts der Name COΛΩN. Die Schrift ist wegen der starken Verwitterung der Oberfläche sehr schwer zu erkennen, besonders auf Abdrücken. Hat man sie aber einmal mit dem Auge erfaßt, so sieht man, daß die Buchstaben in sehr bestimmter, fester und zugleich zierlicher Weise mit kleinen Kugeln an den Enden eingeschnitten sind. Da die Paste vollständig ist

[1] Sie ward auch auf Penthesilea gedeutet, s. Tölken, Sendschr. S. 61.

und das N ganz nahe dem Rande steht, so ist es sicher, daß die Inschrift damit schloß, also der Künstlername im Nominativ steht.

Der Zustand der Verwitterung erhebt es über jeden Zweifel, daß die Inschrift mit dem Bilde gleichzeitig ist. Ebenso unzweifelhaft aber ist es, daß die Paste antiker Zeit angehört und uns also ein verlorenes antikes Original eines Künstlers Solon wiedergibt. Denn auch das kann nach der Kleinheit und der Stellung der Inschrift nicht bezweifelt werden, daß sie den Künstler bezeichne.

Durchaus richtig hat schon Tölken, Sendschr. S. 60 ff. diesen Sachverhalt dargelegt gegen Köhler, der in oberflächlichster Weise und durch einen schlechten Abdruck oder gar, wie ich eher vermuten möchte, durch irgend eine Verwechslung irregeleitet, geurteilt hatte; Köhler sah auf seinem Abdruck nur eine „elende Mißgestalt". Stephani, dem auch nur ein schlechter Abdruck zu Gebote stand, hätte sich des Urteils enthalten und nicht, gegen Tölken eifernd, Dinge vorbringen sollen, die ein Blick auf das Original als nichtig erweist.[1]

9. Indischer Carneol „von erster Reinheit und Feuer" (Göthe), von schönster tiefroter Farbe und großer Klarheit. Da auf die Geschichte des Steines und seiner älteren Besprechungen viel ankömmt, setze ich die Hauptpunkte hierher. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 6984. Antike Gemmen Taf. 47, 40.]

Das älteste sichere Zeugnis für das Vorhandensein des Steines ist seine Publikation in dem 1735 vollendeten Werke von Venuti und Borioni, Collectanea antiquitatum Romanarum Taf. 68, S. 48. Der Stein ist hier (auf dem Kupfer) als im Besitze eines vornehmen Polen befindlich bezeichnet. Von seiner Auffindung wird nichts gemeldet. Dagegen heißt es im Texte des Abbate Venuti: *„Gemmae pretium mirum in modum augeretur, si quid certi statui posset, tum de imagine quam prae se fert, tum de ipso scalptore: affirmare non audeam cum quibusdam in illa nobis Sexti Pompeii effigiem proponi, non multum tamen distare videtur ab ea quae in pluribus marmoribus et numismatibus exhibetur: Ita pariter neque apud Plinium et Iunium aliosque Scriptores qui veterum Artificum nomina literis transmiserunt, neque in tota ni fallor Antiquitate* ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ *nomen reperitur. Quare non desunt qui additas recentiori manu literas suspicantur, operi reipsa non dubiae antiquitatis. At in praesentiarum quidquam de hoc adfirmare nostri muneris esse non censeo."* Venuti erwähnt also schon die Deutung auf Sextus Pompejus und gibt ferner an, daß einige (Gelehrte natürlich) die Inschrift für neuere Zutat hielten, aus dem einzigen Grunde, weil der Name weder als der eines Künstlers noch sonst aus dem Altertum bekannt sei, d. h. eben aus Ignoranz; die Zweifel der Gelehrten jener Zeit, die eine Menge von Fälschungen als echt ruhig hinnahmen, wiegen überhaupt ja nicht schwer. Wenige Jahre darauf schrieb ein anderer römischer Gelehrter, der Commendatore Vettori, in seiner 1739 erschienenen Dissertatio glyptographica am Ende seines kurzen Verzeichnisses der Gemmenkünstler S. 5: *„Nomen*

124

[1] Mélanges gréco-rom. I S. 286 f.

Agathangeli quod graecis characteribus expressum est in gemma quae Pompeii caput referre dicitur, in hoc catalogo Sculptorum antiquorum describere detrectavimus: opus enim quantumvis elegantissimum, sublestae fidei suspicionem subit apud plerosque cultos viros qui in eodem expendendo manum recentioris artificis, iudicio sane constanti, perspectam habere sibi videntur.“ [1] Der Verdacht tritt hier verstärkt auf und erstreckt sich auch auf das Bild. Aber Gründe werden nicht angegeben und die zitierten Gelehrten werden keine anderen gewesen sein, als die Venuti anführt und ihre Gründe keine anderen, als die jener nennt. [2] Es folgt Winckelmann, der in der 1760 erschienenen Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch S. 437 Nr. 186 eine moderne Paste nach dem Steine beschreibt. Er bezeichnet das Original als im Besitze der Comtesse de Luneville in Neapel und sagt ferner: „(*la pierre*) *était montée dans un Anneau d'Or qui pesait une once et non obstant sa beauté on y avait mis la feuille* (*qui était d'Or pur*) *comme les Anciens la mettaient à plusieurs pierres ... On avait trouvé cet anneau les années passées dans un Tombeau hors de Rome, et après la mort de Sabbatini qui en était le possesseur la pierre fut vendue 200 écus romains.*“ Aus Versehen offenbar bezeichnet er den Kopf als den des Pompejus d. Gr., während er einige Jahre darauf in der Kunstgeschichte ihn 125 richtig Sextus Pompejus nennt. Hier bezeichnet er auch das Grab näher als „ohnweit dem Grabe der Cäcilia Metella“. [3] Hier begegnen wir offenbar einer mündlichen Tradition aus dem Kreise der römischen Kunsthändler; man weiß noch den hohen Preis, den der erste Besitzer erzielte. Den wollen wir auch nicht bezweifeln, aber von der Genauigkeit jener Fundangabe ist, da sie einen ca. 30 Jahre vorher gemachten Fund angeht, offenbar sehr wenig zu halten. Im Jahre 1767 entwickelte Gori im 3. Teile seiner Historia glyptographica [4] sein System, die Zeugnisse des Altertums für die auf den Gemmen vorkommenden Künstlernamen dadurch zu vermehren, daß er alle möglichen Inschriften, welche die gleichen Namen aufwiesen, auf jene bezog. Jetzt identifizierte er natürlich auch den Agathangelos der Gemme mit dem in einer Inschrift des Columbariums der Livia, die er selbst schon 1727 veröffentlicht hatte, vorkommenden Agathangelos. Damit waren diejenigen widerlegt, die früher an der Echtheit des Namens deshalb gezweifelt hatten, weil er sonst nicht vorkomme. Derselbe Gori führt aus seinem „Florilegium noctium Corythanarum“ an, die Erben des Sabbatini hätten 1749 den Stein für 450 Scudi an einen Polen verkauft, der ihn der Lune-

[1] Die Stelle hat auch Lessing in seinen Collectaneen zur Fortsetzung der antiquarischen Briefe sich abgeschrieben.

[2] Im Index unter „Agathangelus“ erwähnt Vettori einen modernen Stein mit dieser Inschrift, dessen Verfertiger er nicht nennen will, aber könnte. Den Gegenstand gibt er auch nicht an. Eines Namens, der damals allgemein für falsch gegolten hätte, würde sich aber ein Fälscher gewiß nicht bedient haben.

[3] Werke V, S. 55. 57. VI, S. 143 Donauöschingen.

[4] Dactyliotheca Smithiana II, S. XXXIX ff.

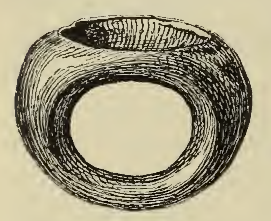
ville (er schreibt Ligneville) geschenkt habe. Hier ist die Jahresangabe falsch, da der Stein schon 1735 bei dem Polen war (s. oben) und die Summe des Kaufpreises beruht offenbar auf einer Übertreibung der bei Winckelmann vorliegenden echteren Tradition. 1784 erschien ein neuer, aber sehr matter und flauer Stich nach der Gemme in dem 1. Bande von Bracci's Memorie degli antichi incisori Taf. V. Bracci (S. 25 ff.) kennt den Stein noch im Besitze der Luneville. Über die Auffindung berichtet er nichts. Dagegen widerlegt er jenen von Venuti erwähnten Verdacht einiger römischen Gelehrten einerseits durch das Zeugnis der bedeutendsten Steinschneider seiner Zeit, des Girol. Rosi, Franc. Sirleti, Anton und Johann Pichler und Franc. Alfani, welche alle nicht nur die Arbeit, sondern auch die Inschrift als unzweifelhaft echt anerkannten; andererseits dadurch, daß er den Namen Agathangelos als durch mehrere Inschriften bezeugt nachweist. Er bezieht sich dabei nur nebensächlich auch auf die aus dem Columbarium der Livia und erwähnt jene willkürliche Identifikation Goris gar nicht. Geradezu als eine Frechheit muß es bei diesem Stande der Dinge bezeichnet werden, wenn Raspe 1791 in seiner Einleitung zum Katalog der Tassie'schen Abdrücke S. XXXV den Passus zu schreiben sich erdreistete, den Stephani, Angebl. Steinschn. S. 34 f., freilich mit Lob überhäuft und vollständig anführt. Er behauptet hier mit dem Tone vollendeter Sicherheit, ein Fälscher habe die Inschrift gleich nach Bekanntwerden des Namens aus dem Columbarium der Livia auf dem Steine angebracht, während doch vor Gori's Arbeit von 1767 niemand an jene Identifikation gedacht hatte. Raspe schließt seine Anschuldigungen, die, was das Tatsächliche betrifft, nur auf Gori beruhen, indem er keinen andern Autor über den Stein nachgesehen zu haben scheint, mit der Behauptung „*l'ensemble* (der Inschrift) *décèle au premier coup-d'oeil l'ignorance de l'imposteur*“, eine Behauptung, die vielmehr seine eigne Ignoranz und seine völlige Urteilslosigkeit zeigt.

Später ward der Stein von Hackert erworben. Im Besitze der Erben desselben beschreibt ihn Göthe im Anhang zu „Philipp Hackert“. Er rechnet ihn zu den sicher antiken Gemmen desselben und sagt: „Der Schnitt gehört zu dem Vollkommensten, was man in Steinschneidekunst sehen kann“. Auch den zugehörigen antiken Goldring erwähnt er. Vom Geh. Hofrat Behrendt als Vertreter der Erben ward der Stein und der dazugehörige Ring 1834 für das Berliner Museum erworben. Vgl. Tölken, Verzeichn. S. 459. Sendschr. S. 75 ff. „Nach Hackert's Auskunft“ sollte er aus dem 1726 entdeckten Columbarium der Livia stammen. Was Brunn S. 540 nur als Vermutung äußert, es möge dies nur eine an die durch Gori 1767 vorgenommene Identifikation des Künstlers mit dem Freigelassenen der Columbarieninschrift anknüpfende Sage sein, dürfen wir nach den obigen Darlegungen als Gewißheit ansehen. Es war gerade damals beliebt, Steine in jenem Columbarium gefunden sein zu lassen; so gibt Gori diesen Fundort als durch das Gerücht verbürgt für den Dactyl. Smith. Taf. 15 abgebildeten sicher modernen Solon-Stein an. Ferner spricht Gori in eben jener 1767 er-

126

schienenen Abhandlung von unserem Cameo des Hyllos ohne besondere Veranlassung die Vermutung aus, er möge aus jenem Columbarium stammen (S. XI). Um wieviel näher mußte es liegen, dies von dem Agathangelossteine anzunehmen, nachdem man die Grabschrift seines Verfertigers in jenem Columbarium gefunden zu haben glaubte?

Der Stein befindet sich in einer modernen goldnen Fassung. Der antike Ring, in welchem er einstens gefaßt war, ist beistehend in Originalgröße abgebildet. Er wiegt 13,95 Gramm. Er ist so eng, daß er nur an einem sehr dünnen Finger getragen werden konnte; wahrscheinlich war er wie viele ähnliche Ringe späterer Zeit nur zum Anhängen als Petschaft, nicht zum Schmucke der Hand bestimmt. Seine plumpe Form ist ganz diejenige, die wir von Ringen römischer Zeit auch sonst kennen. An seiner Echtheit ist nicht der geringste Zweifel möglich. Er ist innen, soweit man von oben hereinsehen kann, hohl. Dieser Raum war mit einer Masse gefüllt, wovon man noch eine Spur sieht. Genau ebenso sind die der ersten Kaiserzeit angehörenden Ringe des Goldfundes von Pedescia im Berliner Museum gestaltet und eingerichtet; an denselben ist die füllende Masse meist erhalten. Auf der Rückseite des Carneols ist die glatte Politur durch zwei in der Längenachse sich gegenüber befindliche größere runde Flächen unterbrochen, die etwas rauh und zerkratzt sind. Dieselben finden ihre Erklärung, wenn man annimmt, wie es in der Natur der Sache lag, daß hier der Stein auf seiner Unterlage besonders festgesessen habe. Von dem Goldplättchen, das nach Winckelmann dem Steine untergelegt gewesen sein soll, ist uns nichts erhalten. Noch bemerke ich, daß die Öffnung für den Stein auf dem Ringe natürlich wie bei allen antiken Ringen mit ihrer Längsachse dem Kreise des Ringes folgt, nicht denselben schneidet, wie dies bei uns üblich ist. Allein durch diese Umstände, durch die antike Fassung des Steines wird die Echtheit desselben außer Zweifel gesetzt.



Die obere Fläche des Carneoles mit dem Bilde ist vorzüglich erhalten und 127 die leuchtende Politur unverletzt. Dargestellt ist das Porträt eines Mannes von mittlerem Alter. Sein volles, kurzgehaltenes Haar, das wir uns seinem Wuchse und der Konstitution des Dargestellten entsprechend wohl als tiefschwarz und glänzend zu denken haben, fällt vorne in die Stirne herab und bedeckt dieselbe fast vollständig. Die scharfe Adlernase, die vollen Lippen, die etwas vorstehende hängende Unterlippe des leicht geöffneten Mundes, das zurückweichende volle Kinn, die Fülle am untern Teil der Wange und dem sog. Doppelkinn, das kurze Ohrläppchen bei ziemlich breiter Ohrmuschel, der kräftig vortretende Brauenbogen der aus dem horizontalen Verlaufe nach der Seite in ziemlich scharfem Winkel nach unten abbiegt, und endlich der kurze Vollbart, der erst im Wachsen ist, wie der eines Mannes, der sich einige Zeit nicht rasiert hat, dies sind die

zumeist charakteristischen Züge des Kopfes. Die Ausführung ist eine ganz vollendete. Der Künstler hatte das Wesen des Darzustellenden voll in sich aufgenommen und die Meisterschaft seiner Technik befähigte ihn, dies ganz wiederzugeben, so daß wir uns seinem Werke wie der Natur selbst gegenüber empfinden: so eminent charakteristisch ist hier alles, so sehr dient hier jeder einzelne Zug einem einheitlichen Ganzen — und dieses Ganze, der hier zum Ausdruck gelangende Charakter, ist ein absolut antiker.

Im einzelnen wollen wir nur noch aufmerksam machen auf die charakteristische Art, in welcher Haar- und Bartwuchs dargestellt sind; und dann wie lebendig das Fleisch behandelt ist. Besonders gelungen ist das Auge mit den dasselbe umgebenden leichten Hautfalten. Die Fleischteile sind glänzend poliert, das übrige matt gelassen.

Unter dem Halse steht in einer geraden Linie, im Abdrucke rechtsläufig, die beistehend vergrößerte Inschrift *'Αγαθανγέλου.* Mit bloßem Auge betrachtet erscheint dieselbe elegant und schön; in der Vergrößerung treten die Kugeln etwas sehr hervor und die Verbindungslinien sind nur relativ dünn. Die Inschrift hat durchaus nichts gemein mit den Fälschungen des 18. Jahrhunderts, namentlich nicht mit den vor ca. 1730 gefertigten. Sie ist offenbar gleichzeitig mit dem Bilde und von derselben Hand wie dieses. Daß die Schreibung ΝΓ für ΓΓ gerade auch im 1. Jahrhundert v. Chr. auf Inschriften bezeugt ist, ward schon von Tölken (Sendschr. S. 84 f.) bemerkt; sie ist bekanntlich in älterer griechischer Zeit auch nicht selten.[1]

Die Kleinheit der Inschrift, die man beim ersten Blicke auf den Abdruck leicht übersehen kann, ihre Schreibung in einer geraden Linie und ihre bescheidene Anbringung auf einer freigebliebenen Stelle der Grundfläche, wo sie mit dem Bilde in gar keinem Bezuge steht, beweisen vollständig dafür, daß sie den Künstler bezeichnet.

Wer war der Mann, der uns in diesem Bildnis so lebendig entgegentritt? Schon die römischen Gelehrten des vorigen Jahrhunderts,[2] welche den Stein zuerst auftauchen sahen und deren Meinung uns Venuti wiedergibt, haben den- 128 selben mit Hülfe einer bekannten Goldmünze des Sextus Pompejus als Porträt dieses Mannes erklärt; nur durch Unkunde haben einige spätere Skribenten den großen Pompejus statt dessen genannt. Jene alte Deutung hat in der Tat große Wahrscheinlichkeit für sich. Vergleichen wir die Goldmünze[3] mit der Gemme,

---

[1] Vgl. Reinach, Manuel d'épigraphie S. 243.

[2] Nicht erst Tölken, wie Brunn 2, S. 541, oder Winckelmann, wie Bernoulli, Ikonogr. I S. 225, angibt.

[3] Ich habe das Berliner Exemplar im Original und mehrere andere in Abgüssen verglichen; sie variieren etwas, namentlich in Gestalt der Nase, die auf einem früher im römischen Kunsthandel befindlichen Exemplar etwas gebogener und der Gemme ähn-

so finden wir zwar allerlei Unterschiede, besonders daß das Haar die Stirne weniger deckt und die Nase weniger gebogen ist, auch das Haar anders am Kopfe anliegt; aber die Übereinstimmung in den Hauptzügen und besonders dem so charakteristischen Untergesichte mit dem kurzen Barte ist doch unverkennbar. Und dann ist vor allem zu bedenken, daß die Arbeit des Münzstempels im Verhältnis zu derjenigen der Gemme eine sehr geringe und oberflächliche ist. Von einer Vertiefung in den Charakter und die Eigentümlichkeiten der darzustellenden Person, wie sie auf der Gemme uns entgegentritt, ist auf der Münze, auch abgesehen von der vermuteten Identität des Dargestellten, offenbar keine Spur. Es würde sich also sehr leicht erklären lassen, daß der Stempelschneider sich nur an die leicht zu treffenden Äußerlichkeiten hielt und im übrigen, wie in der Gestalt der Nase und der Art des Haarwuchses, die herkömmlichen gewöhnlichen Formen benutzte ohne näheres Eingehen auf die Individualität, welches den Gemmenschneider auszeichnete. Ferner paßt der eigentümliche kurze Vollbart sehr gut für Sextus Pompejus, der sich aus Trauer den Bart stehen ließ. Stil von Bild und Schrift weisen uns als Zeit für die Gemme doch auf das 1. Jahrhundert v. Chr. In dieser Periode ist aber ein solcher Bart etwas so Auffallendes, daß seine völlig gleiche Erscheinung auf Gemme und Münze allein schon sehr für die Identität der dargestellten Person spricht.

Schließlich sei erwähnt, daß mehrere bedeutende Steinschneider des vorigen Jahrhunderts, darunter auch Natter, unsern Stein kopiert haben, doch sind sie ohne Frage sehr weit hinter dem Originale zurückgeblieben.

Es erübrigt noch, die bedeutenderen der in diesem Jahrhundert über den Stein geäußerten Ansichten zu überblicken. Die oberflächlichen Besprechungen durch Visconti,[1] der die Inschrift, und Köhler,[2] der das Ganze für falsch erklärt, verdienen, da sie aller Begründung ermangeln, kaum der Erwähnung. Stephani[3] verwirft ebenfalls das Ganze, und zwar die Inschrift, indem er behauptet, ihre Schreibart entferne sich „von antiker Sitte“, was durchaus nicht der Fall ist, und dann, weil er meint, der Name müsse aus der Grabschrift des Columbariums der Livia entlehnt sein, wo man den Mann für einen Künstler angesehen habe, während doch, wie wir oben nachgewiesen haben, noch lange nach dem Auf-
129 tauchen des Steines niemand an die Grabinschrift dachte und erst viel später letztere auf den Künstler bezogen wurde, weil dessen Name auf der Gemme eben längst vorhanden war. Er verwirft ferner die Arbeit wegen angeblicher

---

licher ist als auf den übrigen. Wie mir Dressel mitteilt, ward die Münze vielfach von Fälschern nachgemacht. Sehr gute Abbildung des Exemplars im Brit. Mus. bei Head, Guide Taf. 69, 27; ungenügende Abbildung desselben bei Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, Münztaf. 2, 52; derselbe erklärt sich S. 226 gegen Identifikation der Persönlichkeit.

[1] Opere varie II S. 121, 327.

[2] Ges. Schr. 3 S. 175.

[3] Angebl. Steinschn. S. 33 (217) ff.

Widersprüche im Stil; die Sorgfalt und Eleganz am Halse soll nicht passen zu der „scheinbaren Energie in Behandlung des Barts und der Augenpartie". Ein genaues Studium der besten und gesichertsten Arbeiten der Zeit gegen und um Augustus würde Stephani indeß überzeugt haben, daß die Sorgfalt und Eleganz in den Fleischpartien, gerade auch am Halse der Köpfe, denselben fast durchweg eigen ist. Indeß Stephani setzt die Arbeit lieber an den „Anfang des vorigen Jahrhunderts", obwohl ihn die Kopien selbst eines Natter lehren konnten, daß diese Zeit einen solchen Stein nicht einmal kopieren konnte, ohne ihm alle Kraft und allen Charakter zu nehmen. Wer gar am Anfange vorigen Jahrhunderts eine solche Arbeit für möglich halten kann, dessen Urteil sollte eigentlich den Anspruch verlieren, in diesen Fragen überhaupt gehört zu werden. Tölken hat den Wert des Steines richtig empfunden, wenn auch seine ausführliche Verteidigung desselben (Sendschr. S. 75 ff.) zum Teil etwas schwach ist und er fälschlich die Inschrift als Bezeichnung des Besitzers ansieht, der den Stein „als teures Andenken", „vielleicht heimlich vor dem übrigen Augusteischen Haushalt (T. identifiziert den Agathangelos der Grabschrift mit dem der Gemme) in sinu, auf der Brust" getragen habe. Abgesehen davon, daß er dann wahrlich nicht nötig hatte, seinen Namen aufschreiben zu lassen, so entbehrt die Inschrift gerade aller Eigenschaften der Besitzerangaben auf Gemmen dieser Periode, die groß und deutlich, an hervorragender Stelle und zumeist dem Bildrande folgend angebracht sind. Brunn (S. 539 ff.) widerlegte richtig Stephani's Einwände gegen die Schreibart der Inschrift und vermutete, wie wir sahen, mit vollem Rechte, daß der angebliche Fundort des Steines auf einer relativ spät entstandenen Sage beruhe. Im übrigen enthält er sich eines entschiedenen Urteils. Auch scheint er (vgl. S. 450) zu schwanken, ob unter dem Halse eines Kopfes geschriebene Namen auf Künstler bezogen werden dürften. Mit Unrecht; wir werden später einige sichere Gemmen der Art kennen lernen; einstweilen verweise ich nur auf die hierin völlig unter den gleichen Bedingungen stehenden Münzen, auf denen die Künstler sich oft diesen durchaus bescheidenen und angemessenen Platz für ihre Namensinschrift gewählt haben.

10. Sardonyx von sechs horizontal geschichteten Lagen. Die Farbe des Steines ist durch Feuer völlig verändert; die dunklen Lagen sind grauschwarz, die lichten hellgrau. Der Stein ist 5 mm dick und, um seine Schichtung zu zeigen, schräg nach oben zugeschnitten. Er ist in einen modernen goldnen Ring gefaßt. Ein ausgesprungenes Stückchen unten ist in Gold ergänzt. Die Oberfläche ist durch Einwirkung starken Feuers von Rissen und Sprüngen überzogen. Das Bild ist in die zweite Schicht, welches eine dunkle ist, vertieft eingeschnitten; nur wenige Teile kamen in die obere helle Schicht zu stehen. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 6866. Antike Gemmen Taf. 49, 21.]

Dargestellt ist ein jugendlicher Held mit kurzem, krausem Lockenhaar; ein leichtes Gewand hat er um den linken Arm geschlungen, den er ruhend auf den

Rücken legt; die Rechte hält eine Keule gesenkt, aber ohne sie aufzustützen. 130 Der Körper ruht auf dem rechten Beine, das linke ist wie im leichten Schreiten zurückgezogen; der Kopf ist etwas nach seiner rechten Seite gewendet. Es ist unverkennbar, daß diese Stellung auf das bekannte Schema des polykletischen Kanon zurückgeht, von dem nur der auf den Rücken gelegte Arm abweicht. Auch die einfach kräftige Körperbildung und die Proportionen lassen jenes Vorbild als auch in diesem Werke noch wirksam erkennen. Herakles kommt öfter und auf verschiedenartigen Denkmälern vor, wie er die Keule in ähnlicher Weise frei heraushält, ohne sie aufzustützen. Besonders ähnlich unserer Gemme ist der antike „Nicolo" der Niederländ. Samml., de Jonge, Catal. d'empreintes Nr. 756; Herakles, ebenfalls von polykletischen Formen, unterscheidet sich von unserer Figur nur durch das über den linken Arm fallende Löwenfell. Da letzteres hier durch ein Gewand ersetzt ist, so werden wir den andern jugendlichen Keulenträger unter den griechischen Heroen, den Theseus, erkennen. Dasselbe Motiv, das wir hier finden, ebenfalls mit polykletischer Formengebung, kommt auch für Perseus mit Harpe und Gorgoneion verwendet auf Gemmen vor (so Tölken, Verz. cl. 4,216 = Winckelmann, Descr. 3,127; auch von Brunn a. a. O. zitiert).

Neben der Rückseite der Figur läuft von oben nach unten, in gerader Richtung, im Originale rechts-, im Abdruck also linksläufig die beistehend vergrößerte Inschrift *῞Υλλου*. Die unteren Enden der Buchstaben stehen nach dem Rande der Gemme zu gerichtet. Die Kugeln sind auch hier wie bei der Inschrift des Agathangelos ziemlich groß und die verbindenden Linien zum Teil ganz dünn. Die Kleinheit der Inschrift, die sich nur dem angestrengt suchenden Auge deutlich macht, ihre gerade Richtung und ihre Anbringung zeigen, daß sie den Künstler bezeichnet. Es ist offenbar derselbe Hyllos, den wir durch unsern Cameo Nr. 2 als Sohn des Dioskurides kennen lernten. Die Arbeit ist gut, der Körper des Theseus richtig und schön modelliert, aber der Kopf ist etwas vernachlässigt und das Ganze keineswegs wie jener Cameo eine auf besondere Bravour ausgehende Arbeit.

Köhler[1] gibt an, daß derselbe oder ein ähnlicher Stein auf einer Platte gestochen sei, welche „ohne Nummer einem Exemplare der Gemmen des Enea Vico beigefügt worden"; er sei darauf als Milo von Kroton und als dem Stefanoni entlehnt bezeichnet. Ich kenne das Blatt nicht. Ein anderer Stich, der unseren Stein, nur ohne die Inschrift, die sich sehr leicht übersehen ließ, wiedergibt, erschien 1707 im zweiten Bande von de Rossi's und Maffei's Gemme antiche, Taf. 86, vgl. S. 182. Auch dieser Stich ist dem Stefanoni entnommen, doch dessen Deutung auf Milon wird widerlegt und die Figur auf dem Kupfer als Ercole giovane bezeichnet. Der Text schlägt jedoch als noch wahrscheinlicher wegen des mangelnden Löwenfells die Deutung auf Theseus vor. Der Stein war also, da er bei Stefanoni erscheint, wenigstens schon Anfang des

[1] Ges. Schr. 3 S. 344 Anm. 13.

17. Jahrhunderts bekannt. Später erwarb Stosch den Stein, den er 1724 noch nicht gekannt hatte. Winckelmann beschreibt ihn 1760 in Stosch's Sammlung[1] 131 und benennt die Figur, hierin wohl abhängig von Stosch's altem Kataloge, Aventinus. Bracci publizierte einen wie gewöhnlich sehr flauen ungenauen Stich der Gemme mit ihrer Inschrift im 2. Bande seines Werkes, Taf. 78; vgl. S. 121, mit der Erklärung als Herakles. In Tölken's Verzeichnis[2] ist sie ebenfalls unter letzterer Benennung aufgeführt. Panofka veröffentlichte eine Abbildung des Abdrucks in Originalgröße;[3] er vermutet in der Inschrift nicht nur den Künstler, sondern auch den Besitzernamen wegen Hyllos des Herakles Sohn! Köhler[4] erklärte die Inschrift für einen „Zusatz des Stosch", aus keinem anderen Grunde, als weil ihr Vorhandensein seiner, wie Brunn schon erwiesen hat, völlig falschen Hypothese über den „Ursprung" des Namens Hyllos auf Gemmen widersprach. Tölken[5] versicherte dagegen mit vollem Rechte, daß die Inschrift „unzweifelhaft antik" sei. Der Augenschein lehrt aber jeden, daß die Inschrift dem Bilde gleichzeitig und daß sie vollständig in der Weise der sichersten antiken Künstlerinschriften augusteischer Periode gehalten ist. Brunn[6] nimmt Anstoß daran, daß der Name auf dem Originale rechtsläufig geschnitten sei. Dies Bedenken ist vor allem durch den Stein des Dexamenos mit dem fliegenden Kranich widerlegt worden, bei dessen Publikation Stephani[7] mit Recht gegen Brunn hervorhebt, daß die Künstlerinschrift ebenso gut im Originale, das sie ja zunächst als Werk seines Urhebers bezeichnen soll, rechtsläufig sein kann wie im Abdrucke.

(11.) Violette Paste der Stoschischen Sammlung, die zwar von Winckelmann,[8] der die Inschrift übersah, und ihm folgend von Tölken, welcher dieselbe bemerkt,[9] als antik aufgeführt worden ist, indeß unzweifelhaft modern ist. Ich habe sie hier mitaufgenommen, da sie der einzige mir bekannte Abguß des wie es scheint verschollenen Originales ist, welches Stosch in seinem Gemmenwerke, Taf. 16, als einen Sard im Besitze des Barones Morpeth zu Paris bezeichnete. Bracci (1, 37; S. 195) gibt, wie so oft, offenbar nur eine geringe Nachzeichnung des Stoschischen Kupfers; den Stein bezeichnet er als Carneol[10] und im Besitze des Grafen Carlisle zu London; ebenso Raspe 7896. Der Abdruck in

---

[1] Descript. S. 432, 154.

[2] cl. 4, 60. S. 262.

[3] Abhandlung der Berliner Akad. d. Wiss. 1851: Gemmen mit Inschriften Taf. 2, 13; vgl. S. 55.

[4] Ges. Schr. 3 S. 182.

[5] Sendschr. S. 70 ff. Dagegen Stephani, Mél. gréco-rom. I S. 287 f.

[6] KG. 2 S. 509 f.

[7] Compte rendu 1861, S. 154.

[8] Descr. cl. 5, 43; S. 466.

[9] Verzeichn. cl. 6, 133; S. 356.

[10] Köhler S. 165, dem hierin Tölken, Sendschr. S. 74, und Brunn S. 549 folgen, nennt den Stein, den er aber offenbar nicht gesehen hat, einen Sardonyx.

Lippert's Dactyliothek 2,900 (im Texte heißt er offenbar irrtümlich von einem Carneol des Stosch genommen), ist wie gewöhnlich so wenig scharf, daß von der Inschrift nichts zu sehen ist. Doch ergibt die Vergleichung mit unserer Paste, daß er von einem anderen Originale stammen muß als diese. Der Cades'sche Abdruck (cl. 8 F 134) ist scharf, aber offenbar von demselben Originale wie der Lippert'sche. Nach Angabe des Cades'schen Verzeichnisses wäre es in der Sammlung Marlborough, deren Katalog von 1870 es jedoch nicht enthält. Die Vergleichung der hier publizierten Stoschischen Paste zeigt nun, daß der dem 132 Lippert'schen und Cades'schen Abdruck zu Grunde liegende Stein nur eine zwar genaue aber wesentlich geringere und sicherlich moderne Kopie des Originales ist, nach welchem unsere Paste gemacht ist.

Namentlich hat jene Kopie den Köpfen der Rosse das Feuer des Ausdrucks geraubt und sie hat die Inschrift unkorrekt wiedergegeben. Die der Paste siehe beistehend vergrößert. Sie hat völlig antiken Charakter. Dagegen ist die Inschrift jener Kopie etwas größer und ohne die feste Sicherheit eingeschnitten wie diese; auch gibt sie eine andere Form des *α*, nämlich die gewöhnliche Α. Das Α des Stoschischen Kupfers ist offenbar aus unserem Λ versehen.

Die Inschrift ist nach ihrer verschwindenden Kleinheit, ihrer geraden Richtung und Stellung als die des Künstlers und nicht des Besitzers (welche Möglichkeit Brunn S. 549 offen läßt) anzusehen.

Die Gewähr der Echtheit des Originales unserer Paste liegt in dem durchaus antiken Stilcharakter dieser höchst lebendigen Komposition. Sie ist gewiß angeregt worden durch die verwandten schönen sizilischen Münzen der Zeit um 400. Genaue Übereinstimmung mit einer derselben läßt sich jedoch, soviel ich sehe, nicht nachweisen.

Im Anschlusse hieran erwähne ich, daß die von Tölken, cl. 6, 11 S. 343, ebenfalls nach Winckelmann's Vorgang als antik verzeichnete Paste mit dem Namen des Aulos ebenso sicher modern ist, wie die eben besprochene. Da von ihr jedoch das Original bekannt und ein besserer Abguß zugänglich ist, besprechen wir die Komposition erst in der folgenden Abteilung.

12. Carneol von großer Klarheit. In modernen goldnen Ring gefaßt. Die Oberfläche zeigt deutliche Spuren antiker Verwitterung rings um Stirn und Maul des dargestellten Pferdes; jedoch ist, worauf mich Dressel aufmerksam machte, versucht worden, die Oberfläche wieder glatt zu polieren; dieselbe ist dadurch an diesen Stellen etwas niedriger geworden. Offenbar waren hier einst etwas stärkere Verletzungen. Schon aus diesem Umstande, aber auch aus dem Stile geht der antike Ursprung dieser vorzüglichen Arbeit hervor. Dargestellt ist die Protome eines feurigen Pferdes; darunter steht mit großen derben Buchstaben im Abdruck rechtsläufig ΜΙΘ. An den Enden der geraden Hasten sind kleine Kugeln; das Μ zu Anfang ist dadurch beschädigt, daß der Rand hier einmal abgeschliffen

wurde, wobei auch das Nackenende der Protome verloren gegangen ist. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 7051. Antike Gemmen Taf. 45, 56.]

Die Inschrift ist in ihrer Arbeit ebenso antik wie das Bild und diesem gleichzeitig. Doch bedeutet sie sicher nicht den Künstler, da die Buchstaben hierzu viel zu groß sind. Sie geht offenbar den Besitzer des Siegels an. Der Form des Theta nach zu urteilen ist sie und damit der Stein nicht älter als das erste Jahrhundert v. Chr.

Der Carneol gehörte der Sammlung Stosch. Winckelmann beschrieb ihn in der Descript. cl. 7, 1 mit Beifügung eines Kupfers von J. A. Schweickart. Er lobt die Arbeit sehr und vermutet in der Inschrift den Künstlernamen. Das Kupfer ward später von ihm in den Monumenti inediti S. 238, vgl. S. (XIII) wiederholt. 133 Weder dieser und noch weniger der Stich bei Bracci II, 85 sind befriedigend. Bracci sieht die Inschrift als abgekürzten Namen eines Künstlers Mithridates an. Köhler's Verwerfung hat Tölken schon im Verzeichnis S. XXXV ff. ausführlich widerlegt.[1] Doch meint Tölken, ohne allen zulänglichen Grund, die Inschrift sei dem Werke zwar im Altertum, doch später zugefügt. Brunn S. 621 referiert nach Tölken und schließt aus dessen Ansicht, daß ein Künstlername jedenfalls nicht vorliege.

Es ist noch zu bemerken, daß dieser treffliche Stein die Nachahmung einiger neueren Künstler hervorrief, die ihn aber lange nicht erreicht haben.[2]

13. Carneol von großer Klarheit und Schönheit der Farbe. Fragment, modern in Gold ausgefüllt und in goldnen Ring gefaßt. Aus der Stoschischen Sammlung, s. Winckelmann, Descr. cl. 7, 191, S. 558, wo aber die Inschrift nicht bemerkt ist; Tölken, Verz. cl. 8, 243, S. 419. Abdruck bei Cades cl. 15 B (Bd. 51), 87. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 7067. Antike Gemmen Taf. 49, 32.]

Ein Hahn, der eine Henne tritt. Das Gefieder, namentlich des Hahnes, ist ganz meisterhaft behandelt. Die Natur der Federn an den verschiedenen Körperteilen ist vortrefflich charakterisiert. Stil und Technik erinnern sehr an die Haarbehandlung am Kopfe des Agathangelos.

Im unteren Abschnitte der Rest einer im Abdrucke rechtsläufigen horizontal geschriebenen Inschrift: · · ΛΟΥ. Der unterste Teil des letzten Buchstaben ist weggebrochen; am Anfange geht der Bruch gerade der ersten Hasta des Λ entlang. Es ist sicher, daß die Inschrift eher da war als der Bruch. Die Enden der geraden Hasten zeigen die üblichen kleinen Kugeln. Nach ihrer Kleinheit und Stellung ist die Inschrift als die des Künstlers anzusehen. Es können nicht mehr als zwei Buchstaben fehlen; so wird man entweder *῞Υλ]λου* oder *Αὔ]λου* ergänzen.

Der antike Ursprung dieses bisher unbeachteten Fragmentes mit seiner Inschrift scheint mir nicht zu bezweifeln. Vielmehr trägt es alle Kennzeichen eines

[1] Vgl. auch sein Sendschr. S. 15 ff.

[2] Vgl. Tölken, Sendschr. S. 18 f. Ein Kopie mit dem Namen Euodos s. King, Anc. Gems Taf. 53, 3.

antiken Werkes, das in der Tat wert war, von seinem Künstler mit allem Stolze signiert zu werden.

14. Roter Jaspis. Winckelmann, Descr. cl. 2, 1485, S. 238. Tölken, Verzeichn. cl. 3, 1010, S. 196. Abgebildet Panofka, Gemmen mit Inschr., Abh. d. Berl. Akad. 1851, Taf. 2, 8; vgl. S. 47 f. (der Kopf als der des Frühlings, der Name Diokles als „Schlüssel der heiteren reinen Luft" erklärt). Vgl. Tölken, Sendschr. S. 73 f.; Brunn, KG. 2, S. 609. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 8509.]

Brustbild eines jugendlichen Satyrs, mit der Umschrift ΔΙΟΚΛΕΟΥϹ. Schon Winckelmann zweifelte, daß die Inschrift den Künstler bedeute, Tölken vermutete den Besitzer und Brunn streicht den Namen aus der Künstlerliste.

Durch die Größe der Buchstaben und ihre Stellung, dem Rande folgend rings um das Bild herum, erweist sich die Inschrift als charakteristisches Beispiel für die Bezeichnung des Besitzers des Siegels.

Sehr geringe Arbeit der späteren Kaiserzeit.

134 **(15.)** In einen silbernen Ring gefaßter Intaglio der Stoschischen Sammlung. Winckelmann cl. 2, 1136, S. 192, wo die Inschrift nicht erwähnt wird. Tölken, Verz. cl. 3, 761, S. 169. Abgebildet Panofka, Gemmen mit Inschr. Taf. 1, 3, vgl. S. 4. Abdruck bei Cades cl. 2 A, 324. Vgl. Brunn, KG. 2, S. 560. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9504.]

Das Material wird von Winckelmann als *„pâte antique"* bezeichnet, von Tölken (danach Brunn) als „Obsidian". Letzteres ist insofern nicht richtig, als in dem heute Obsidian genannten Steine überhaupt wohl nie geschnitten wurde. Es ist vielmehr eine schwarze Glaspaste, die aber nicht, wie Winckelmann meint, antik, sondern offenbar modern ist. Dieses Material mag wohl übrigens gleich dem *vitrum obsidianum* der Alten sein, an das Tölken bei seiner Benennung wohl dachte (vgl. Lessing in den Collectaneen zu den Antiqu. Briefen Nr. 25).

Das auf stark konvexem Grunde ausgeführte Bild stellt einen sitzenden haarigen Silen dar, welcher in jeder Hand eine Flöte hält. Das verschollene Original unserer modernen Paste war zweifellos antik. Die stilistische Behandlung im Vereine mit der stark konvexen Form lassen sogar eine genauere Bestimmung zu: das Original gehörte zu einer Klasse frührömischer, d. h. den letzten Jahrhunderten der Republik angehörender Gemmen, über die ich später einmal in besonderer Abhandlung das Wichtigste zusammenstellen will. [Furtwängler, Antike Gemmen III S. 212 ff.] Gewiß mit Recht benannte Winckelmann den Silen als Marsyas: es ist der Marsyas, der in Latium bekannt und verehrt war. [Antike Gemmen III S. 198 ff.]

Zwischen r. Arm und Bein der Figur läuft von oben herab die Inschrift ΓΑΙΟϹ. Ihrer Kleinheit und Stellung nach müßte man sie als die des Künstlers ansehen; Besitzerinschriften sehen gerade auf der Klasse von Gemmen, denen das Original unsrer Paste angehört, ganz anders aus. Indeß kann ich die Inschrift nicht für sicher antik halten: sie ist etwas unsicher und oberflächlich eingeritzt

und entbehrt der kleinen Kugeln, welche die, wie ich glaube, antike Gaiosinschrift des Hundekopfes hat (vgl. den folgenden Abschnitt). Ich halte sie für eine neuere Zutat, welche den Wert des unserer Paste zu Grunde liegenden Steines erhöhen sollte.

16. Schwarze Glaspaste mit weißem Querstreif. Der obere Teil war gebrochen; ein kleines Stück fehlt am Hinterkopfe. Aus der Sammlung Bartholdy. Tölken, Verz. cl. 4, 399, S. 304 (der das Material wieder „Obsidian" nennt). Vgl. Stephani bei Köhler, Ges. Schr. 3, S. 349. Tölken, Sendschr. S. 58. Brunn, KG. 2, S. 573. Abgebildet Panofka a. a. O. Taf. 2, 23; vgl. S. 65. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog 4982. Meisterwerke S. 444, 1. Antike Gemmen Taf. 40, 27.]

Jünglingskopf mit breiter Siegerbinde, die auf die Schultern fällt. Offenbare Nachbildung des polykletischen Diadumenostypus, wie er uns in den bekannten Casseler und Dresdener Köpfen erhalten ist. Die Paste ist antik.

Vor dem Gesichte läuft von oben nach unten, nicht in gerader Richtung, sondern dem Rande folgend, die im Abdruck rechtsläufige Inschrift ΠΕΡΓΛΜ. Die Buchstaben sind sehr schlecht, nachlässig und unsicher zugleich, ganz in der Art der gewöhnlichen Fälschungen älterer Zeit. Sie sind ferner ziemlich tief eingeschnitten und durchschneiden eine bereits vorhandene leichte Verwitterung der Oberfläche. Die Inschrift ist deshalb für eine moderne Zutat zu erklären. Dies 135 wird dadurch bestätigt, daß ΠΕΡ ΠΕΡΓ und ΠΕΡΓΑΜ öfter von Fälschern neben Köpfe gesetzt wurde (vgl. den folgenden Abschnitt), welche Inschriften dann von einigen (Visconti, Raoul-Rochette, Clarac) für den Namen des Künstlers, von andern (Raspe 10105—7, Stephani a. a. O.) für den der dargestellten Person, des Heros Pergamos, erklärt wurden. So ward auch unser Kopf von Tölken und Panofka für den des Heros Pergamos gehalten.

(17.) Dunkelblaue durchsichtige Glaspaste. Aus der Stoschischen Sammlung. Winckelmann, Descr. cl. 2, 1358, S. 220 (ohne Angabe der Inschrift). Tölken, Verzeichn. cl. 7, 319, S. 395. Abgebildet Panofka a. a. O. Taf. 2, 5, vgl. S. 45. Vgl. Köhler, Gesamm. Schr. 3, S. 74. 272. Stephani, Angebl. Steinschn. S. 224. Tölken, Sendschr. S. 73. Brunn, KG. 2, S. 632. [Furtwängler, Gemmenkatalog Nr. 9706.]

Maske eines Silen, von mildem Ausdruck; der kahle Scheitel von Efeu bekränzt. Unten steht, nicht in gerader Richtung sondern dem Rande folgend, im Abdruck rechtsläufig ϹΕΛΕΥΚ. Die Buchstaben haben keinen festen, sondern einen sehr lockern, unsichern Charakter und entbehren der kleinen Kugeln.

Die Paste wurde von Winckelmann, dem Tölken folgt, für antik gehalten. Sie ist indeß ganz evident modern und den übrigen modernen Pasten des Stosch durchaus gleichartig. Wie letztere ist sie ein flauer Glasabguß ohne Schärfe, und zwar von einem Originale, das sich noch bestimmen läßt: offenbar nämlich von dem durch Stosch 1724 in seinem Werke Taf. 60, und durch Gori 1732 (Museum Etrusc. II, 9, 2) veröffentlichten Carneol der Sammlung Riccardi in Florenz. Einen Abdruck desselben, den Raspe in der Tassie'schen Sammlung

beschreibt (3798) konnte ich nicht sehen. Doch genügen jene Abbildungen dazu, um zu versichern, daß Stosch unsere Paste nach jenem Originale in Florenz hat machen lassen. Bracci (II, 104; S. 209) fand jenen Carneol schon nicht mehr in Florenz vor, auch konnte er keinen Abdruck davon zu sehen bekommen. Wohin das Original gelangt ist, weiß ich nicht. Wohl aber kann ich nachweisen, daß die Angabe von de Jonge, Notice sur le cabinet des médailles et des pierres gr. du roi des Pays-Bas, S. 162, Nr. 19, der Stein befinde sich im Kgl. Niederländischen Kabinet, irrig ist. Nach dem mir vorliegenden Abdrucke des Steines im Haag ist dieser offenbar nur eine der sehr geringen modernen Kopien, an welchen dies Kabinet so reich ist. Tölken schon vermutete dies, doch hielt er, da er unsere Paste für antik ansah, diese für das mutmaßliche Original.

Der verschollene Stein, den unsere Paste reproduziert, ist, was das Bild betrifft, eine unzweifelhaft antike Arbeit. Der Stil dieser schönen milden Silensmaske ist antik und in neuerer Zeit, gar vor 1724, nicht denkbar. Dagegen scheint mir die Inschrift sehr zweifelhaft. Sie hat alle Eigentümlichkeiten, die dem Rande folgende Richtung, den Mangel der kleinen Kugeln, die lockere Schreibart, mit den älteren Fälschungen von Künstlerinschriften gemein; und eine solche soll sie offenbar vorstellen, wie ihre Kleinheit zeigt. Ich halte dieselbe also für eine moderne Zutat. Brunn zweifelt ebenfalls, doch nur wegen Abkürzung des 136 Namens und weil das Bild nicht bedeutend genug sei. Stephani verwirft ohne nähere Prüfung mit der Inschrift auch das Bild.

[18.] Carneol mit sehr tief eingeschnittnem Bild. Aus der Samml. Stosch. Winckelmann, Descr. cl. 2, 1691, S. 270. Tölken, Verzeichn. Kl. 4, 51, S. 261. Vgl. Köhler, Ges. Schr. 3, S. 138. 305. Tölken, Sendschr. S. 69. Brunn, KG. 2, S. 530 f. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9149.]

Kopf des bärtigen Herakles mit Lorbeer bekränzt. Vor dem Gesichte steht von oben herab, auf dem Abdruck rechtsläufig ϹΟΛΩΝΟϹ. Die Buchstaben sind ganz schlecht und unsicher graviert; sie entbehren der Kugeln.

Winckelmann nennt in der Kunstgeschichte (Werke 6, S. 175 Donauösch.) den Stein unter Solons Werken als „einen der schönsten Köpfe des Hercules, die jemals in Stein geschnitten sind“. Köhler erklärte die Inschrift für neu, ohne an dem Bilde zu zweifeln; er vermutet zugleich, es möge dies der vormals Andreini gehörige und diesem entwendete Stein des Solon mit bärtigem Kopfe sein, den Gori erwähnt. Tölken erklärte die Inschrift für „nicht antik, wenigstens nicht für gleichzeitig mit dem Werke selbst“, dieses indeß für „unzweifelhaft antik“. Brunn zweifelt aber auch an dem Alter des letzteren.

Die Inschrift ist ganz sicher modern und zwar entspricht sie der Art der älteren Fälschungen. Der Stein kann also wohl schon in Andreini's Besitz gewesen sein.

Das Bild ist aber nicht minder modern. Die Arbeit ist zwar sehr gut, aber zu den von Brunn schon hervorgehobenen Bedenken möchte ich hinzufügen, daß

mir der Kopf durch zu viel Detail entschieden kleinlich in der Auffassung und der Ausdruck, besonders in den Augen und den schlaffen Gesichtszügen, überhaupt unantik scheint.

[**19.**] Amethyst. In goldnen Ring gefaßt. In älterer Zeit ins Museum gekommen; wann weiß ich nicht anzugeben.

Kopf eines älteren Mannes mit Glatze. Dahinter, überaus schlecht geschrieben, im Abdruck rechtsläufig ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9198.]

Der Stein ist eine ziemlich genaue, nur etwas verschlechternde moderne Kopie jenes Amethystes der Pariser Sammlung, der bei Stosch Taf. 27 u. a. veröffentlicht ist und von welchem die Stoschische Sammlung eine moderne Glaspaste besaß (Winckelmann, Descr. cl. 4, 214), die sich ebenfalls in Berlin befindet; vgl. auch den guten Cades'schen Abdruck (cl. V, 307) des Pariser Steines. Die Abweichungen sind ganz gering; doch sind es nur Verschlechterungen, die das Berliner Exemplar unterscheiden. Auch die Inschrift ist schlechter. Indeß wird die Arbeit nicht jünger als der Anfang des 18. Jahrhunderts sein; ja sie kann eher noch aus dem 17. Jahrhundert stammen.

Über den Pariser Amethyst, den ich ebenfalls für eine Arbeit des 17. Jahrhunderts halte, vgl. den folgenden Abschnitt unter Dioskurides.

20. Grüne antike Paste. Sammlung Stosch. Winckelmann, Descr. cl. 4, 218. Tölken, Verz. cl. 5, 112. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 9645.]

Diese Paste, ohne Inschrift, wird ihre Besprechung im folgenden Abschnitte bei der Frage über die „Mäcenas"köpfe des Solon und Dioskurides finden.

[**21.**] Carneol. Sammlung Stosch, Winckelmann, Descr. cl. 2, 1249. Tölken, cl. 3, 1311, S. 227. Vgl. Brunn, KG. 2, S. 620. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9164.] 137

Weiblicher Kopf, davor, im Abdruck rechtsläufig, ΜΙΡΩΝ.

Nicht nur die abscheuliche Inschrift, wie Tölken meint, sondern die ganze Arbeit ist zweifellos modern.

[**22.**] Topas. Aus dem Nachlaß des Geh. Medizinalrates Kohlrausch in Berlin 1827 erworben. Vgl. oben S. 111, Anm. 7 [oben S. 153, Anm. 1]. Tölken, Verzeichn. cl. 3, 1011, S. 196, wo fälschlich angegeben wird, der Stein entstamme der Alt-Kurbrandenburg'schen Sammlung. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9395.]

Satyrkopf von völlig unantikem Typus. Der Kopf war gewiß nicht eigentlich als Fälschung beabsichtigt, in welchem Falle man sich mehr an die Antike gehalten hätte. Auch sollte er offenbar nicht einen antiken Satyr, sondern das modern-populäre Bacchus-Ideal darstellen. Unten steht, dem Rande folgend, im Abdruck rechtsläufig ЄΛΛΗΝΟΥ. Die Buchstaben haben kleine Kugeln an den Enden der geraden Hasten und imitieren den antiken Charakter nicht schlecht.

Tölken nennt im Verzeichnis nur die Inschrift modern, hielt aber, wie er Sendschr. S. 55 sagt, damals schon das Ganze für neu. Vgl. Brunn, KG. 2, S. 567.

In der Cades'schen Abdrucksammlung ist ein Abdruck unseres Steines (nicht einer Kopie desselben) unter die Werke des Luigi Pichler, des jüngsten der drei berühmten Träger dieses Namens, aufgenommen, und ebenso findet sich unser Topas in dem Kataloge der Werke des Luigi bei Rollet,[1] der auf das von dem Künstler selbst gemachte Verzeichnis der Abdrücke seiner Arbeiten zurückgeht. Hier ist der Stein als „Kopie" bezeichnet, wie alle diejenigen Arbeiten, die mit einem griechischen Künstlernamen, nicht dem eigenen signiert sind. Das Werk fällt unter denen Luigi's durch den nicht antikisierenden Charakter auf; doch in der Einzelbehandlung zeigt er wohl seinen Stil. Ganz in seiner Weise sind auch die Buchstaben und ihre Stellung unter der Büste, der Rundung folgend. Jedenfalls gehört der Stein zu den früheren Arbeiten des Künstlers (der von 1773 bis 1854 lebte); daß dieselbe die Ehre hatte, als antik im Berliner Museum zu gelten, war ihm wohl kaum bekannt geworden.

[**23.**] Carneol. Samml. Stosch. Winckelmann, Descr. 2, 1603, S. 260. Tölken, Verzeichn. cl. 3, 1416, S. 242. Abgebildet Panofka, Gemmen mit Inschr. Taf. 1, 19, vgl. S. 18. Vgl. Bracci, Memor. I, S. 41 Anm.; Raspe, Introd. S. XXXVIII; Stephani zu Köhler, Ges. Schr. 3, S. 291 Anm. 49. Stephani, Angebl. Steinschn. S. 45 (229). Brunn, KG. 2, S. 543. Abdrücke: Tassie-Raspe 13104. Cades cl. 15, 110. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9247.]

Wütender Stier. Zwischen den Beinen die enggestellten zierlichen, doch etwas ängstlichen und unsicheren Buchstaben (im Abdrucke rechtsläufig) ΑΛΕΞΑ mit kleinen Kügelchen an den Enden der geraden Hasten.

Die Politur der Grundfläche sowohl wie des vertieften Bildes ist ziemlich stark korrodiert. Diese Korrosion ist indeß, wie man bei einiger Übung erkennt, 138 eine künstlich hergestellte und das Ganze eine — allerdings geschickte — Fälschung, wie Stil und technische Indizien kundgeben.

Schon Bracci hatte Verdacht, wenigstens gegen die Inschrift, und Stephani sowie Panofka[2] gegen das Ganze.

[**24.**] Ganz durchsichtiger weißer Glasfluß mit untergelegtem dünnem Carneolplättchen. Also ein Beispiel für jene Art der Nachahmung wirklicher gravierter Steine, die Köhler irrtümlich bei Nr. 12 angenommen hatte (vgl. oben). Ungefaßt. Nach 1834 erworben, wann und woher weiß ich nicht anzugeben.

Lesende Muse. Rechts neben dem Pfeiler, von unten nach oben in gerader Richtung, im Abdruck rechtsläufig ΑΛΛΙΟΝΟϹ. Kleine Kugeln an den Enden der geraden Hasten.

[1] Rollet, Die drei Meister der Gemmoglyptik, Ant., Giov. und Luigi Pichler, S. 62 Nr. 44.

[2] Mit Alessandro Cesati, dem berühmten Gemmenschneider des 16. Jahrhunderts (nicht des 17. wie Panofka sagt), mit dem Raspe, Introd. S. XXXVIII, und danach Visconti und Panofka den Stein zusammenbringen wollen, hat derselbe nicht das Geringste zu tun. Er wird kaum vor 1730 gefälscht sein und der Name ist von dem *Κόιντος Ἀλεξᾶ*-Fragment entlehnt, über das man den folgenden Abschnitt vergleiche.

Die Komposition ist verwandt dem der antiken Onesasgemme nachgeahmten gefälschten Steine mit ΑΛΛΙΩΝΟϹ (Stosch Taf. 7; vgl. den folgenden Abschnitt). Auch das Original dieses Glasflusses ist nachzuweisen: es befindet sich in der bekanntlich fast ausschließlich aus Fälschungen mit Künstlerinschriften bestehenden Sammlung Poniatowsky (Abdrucksammlung in Berlin Nr. 78).

Das unzweifelhaft moderne Werk stammt wahrscheinlich erst aus unserem Jahrhundert.

[25.] Carneol in goldnem Ring. Aus der um 1831 erworbenen Wolkonskyschen Sammlung. Tölken, Verzeichn. cl. 5, 151, S. 329. Vgl. Brunn, KG. 2, S. 566. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9235.]

Weiblicher Kopf, in der Haartracht ungefähr ähnlich dem der jüngeren Agrippina, der Schwester des Caligula auf den Münzen, und von Tölken deshalb so benannt. Unten steht, sehr seicht und unsicher eingeritzt, im Abdruck rechtsläufig ΓΙΙΑΙΟϹ.

Tölken hält die Gemme für antik. Der Ungenannte, dessen Ansicht Brunn anführt, hatte aber sehr Recht mit seinem Zweifel. Dieser flaue, leere Kopf mit der jedenfalls unkorrekten Haartour ist durchaus modern und zwar wahrscheinlich erst vom Anfang dieses Jahrhunderts.

[26.] Carneol in goldenem Ringe. Erworben von einem Kaufmann Hering in Berlin 1848. Tölken, welcher den Stein für antik hält, bemerkt im Inventar: „nach einer schriftlichen Notiz sollten beide (es war noch ein Carneol dabei) Steine im Besitz des Fürsten Ludovisi-Buoncompagni zu Rom, dann des Fürsten von Piombino gewesen und 1818 vom Herzog von Blacas angekauft worden sein“! [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9233.]

Weiblicher Kopf, von Tölken als Domitia bezeichnet. Hinter demselben, von oben nach unten ΛΥΛΟΥ in zierlichen Buchstaben mit kleinen Kugeln.

Schöne Politur des vertieften Bildes. Die Grundfläche ziemlich stark korrodiert.

Diese geschickte saubere Arbeit verrät sich doch sofort durch ihren peinlichen und kleinlichen Charakter als modern. Es gehört dieser Stein, dem man eine so vornehme Besitzerreihe andichtete, zu einer ganzen Serie von Arbeiten 139 des Calandrelli, die um jene Zeit (um 1848) ihren Weg als Antiken in die Berliner Sammlung fanden und bis vor kurzem dort unter den antiken Arbeiten ausgestellt waren, obwohl bereits Gerhard und Panofka sie als modern erkannt hatten. Das Modell zu dem Steine, aus dem Calandrelli'schen Nachlasse stammend, befindet sich jetzt ebenfalls im Museum.

(27.) Bergkristall. Samml. Stosch. Winckelmann, Descript. cl. 2, 1240, S. 206. Vgl. Brunn, KG. 2, S. 560. [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9243.]

Kopf des Sirius; auf dem Halsbande die Inschrift ΜΑϹΙΝΟϹЄΠΟΙЄΙ.

Kopie des berühmten Granats mit der Künstlerinschrift ΓΑΙΟϹ ЄΠΟΙЄΙ, für den Baron Stosch von Lorenzo Masini gefertigt.

Ich ließ diese Kopie hier abbilden, da sie gut zu sein scheint und gute Abdrücke vom Originale des Gaios mir nicht bekannt sind. Der Abdruck bei Lippert, Suppl. 505, ist wie gewöhnlich ganz schlecht; möglich, daß der Tassiesche (Raspe 3251), den ich nicht kenne, besser ist.

Über das Original des Gaios vgl. den folgenden Abschnitt.

II. GEMMEN MIT KÜNSTLERINSCHRIFTEN IN VERSCHIEDENEN SAMMLUNGEN.

193 In diesem Abschnitte stelle ich in möglichster Kürze die Resultate zusammen, zu welchen ich bei Untersuchung der mir in Abdrücken und Originalen zugänglichen Künstlergemmen — nur diese werde ich berücksichtigen — gekommen bin. Ich hoffe, daß diese Arbeit bald von anderen, welche mehr Originale haben benützen können,[1] fortgesetzt, ergänzt und berichtigt werde.

Ich muß hier darauf verzichten, die Gründe, welche mich, zuweilen nach längerem Schwanken, bestimmten, die einzelnen Stücke als antik oder modern anzusehen, so ausführlich darzulegen, wie dies im vorigen Abschnitte geschah. Wer meine Arbeit prüft und wieder aufnimmt, wird auch nicht ausgesprochene Gründe leicht erkennen.

194 Ebenso verzichte ich darauf, im Zusammenhange Grundsätze aufzustellen, nach welchen ich bei Ausscheidung des Echten verfahren bin; es sind natürlich zum großen Teile dieselben, die schon Stephani und Brunn ausführlich entwickelt haben; wo ich aber, wie dies schon im vorigen Abschnitt der Fall war, von diesen abweiche — sie haben durch zu enge Begrenzung ihrer Prinzipien sich zuweilen den Weg zur Erkenntnis des Richtigen versperrt — da ziehe ich vor, die Anwendung in jedem einzelnen Falle der Prüfung vorzulegen, als über Methoden und Grundsätze zu streiten.

Unsere Grundlage bildet natürlich die Arbeit von Brunn in der Künstlergeschichte, welche auch für diesen Zweig der Forschung epochemachend ist. Er hat die Willkürlichkeiten der Hyperkritik Köhler's, dem Stephani zumeist gefolgt war, schlagend aufgedeckt und dadurch ein schon fast aufgegebenes Gebiet der Denkmäler zurückerobert.[2] Und wieviel ich etwa weiter gekommen bin,

---

[1] Von auswärtigen Sammlungen habe ich nur die Florentiner und Neapler und die des British Museums für diesen Zweck durchgesehen, und zwar nach Abschluß dieser Arbeit, in welche ich meine Beobachtungen an den Originalen jener Museen nachträglich eingefügt habe. Der Gemmenkatalog des British Museums konnte noch bei der Korrektur dieses Abschnittes benutzt werden.

[2] Der Standpunkt, den Chabouillet in seinen Études sur quelques camées du cabinet des médailles in der Gazette archéol. 1885 und 1886 vertritt, wonach er an jeder Gemme zweifelt, wenn sie nicht schon im Mittelalter sich nachweisen läßt, mag nur als Kuriosität erwähnt sein.

weiß ich, habe ich nur durch das erreicht, was ich von meinem hochverehrten Lehrer und Meister gelernt habe — durch das Eingehen auf das Kunstwerk selbst.

Wir versuchen, die Steinschneider historisch zu gruppieren.

1. Steinschneider vor Alexander.

Tatsachen der Denkmälerkunde, die ich in einer anderen Abhandlung erörtern will, weisen darauf hin, daß im 6. Jahrhundert die Steinschneidekunst besondere Pflege bei den kleinasiatischen Ioniern gefunden habe, und zwar, daß sie die wahrscheinlich von ihnen schon in früherer Zeit eingeführten Formen des Scarabäus und des sog. Scarabäoids bevorzugten. Damit stimmen die literarischen Nachrichten überein, die auf Samos als Sitz einer Gemmenschneiderschule im 6. Jahrhundert deuten. Dort wirkte Mnesarchos, des Pythagoras Vater, dort Theodoros, der Sohn des Telekles, dessen Werk die *σφρηγὶς χρυσόδετος* des Polykrates war und der die Hand seiner eigenen Porträtstatue einen zierlich gearbeiteten Scarabäus, wohl als Zeichen seiner Kunstfertigkeit, tragen ließ.[1] An diese Künstler, von denen uns das Glück vielleicht noch einmal signierte Arbeiten beschert, reiht sich nun der durch den Berliner Scarabäus bekannte Semon (oben S. 116 ff. [S. 159 ff.] Taf. 3, 6 [25, 6]).

Aristoteiches.

Taf. 8, 2 [26, 2]. Ein anderer Scarabäus ist in Kleinasien, in der Gegend von Pergamon gefunden. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 8, 43.] Vgl. Brunn, KG. 2 S. 604 f.; er soll aus „Smaragd-Pras“ bestehen — wohl dem Materiale, aus dem Theodoros des Polykrates Siegel schnitt? Dargestellt ist eine Löwin, grimmig, zur Abwehr wie zum Angriff bereit. Die Arbeit ist prachtvoll. Der Stil weist, wie mir scheint, mit Bestimmtheit auf kleinasiatisch-ionische Kunst. Stilistische Parallelen bieten namentlich die Löwendarstellungen der älteren Münzen 195 von Milet und der thrakischen Chersonnes, dann auch jenes vorzügliche, wohl altionische Erzwerk, die Chimära in Florenz. Auf eine kleine Besonderheit sei noch eigens aufmerksam gemacht, auf die Warze in der Gegend der Nasenwurzel über dem Auge. Eben dieselbe findet sich, nur weit stärker ausgeprägt, auf kleinasiatischen Münzen des 7. und 6. Jahrhunderts, ferner auch auf einem klazomenischen Sarkophage in Berlin und auf einigen ionischen Vasenscherben aus Naukratis im British Museum, aber außerhalb dieses ionischen Kreises kommt sie meines Wissens nie vor; sie ist aus der assyrischen Kunst übernommen.[2]

Denken wir uns also den Scarabäus bei den Ioniern Kleinasiens, etwa in Samos oder Milet entstanden, so widerspricht dem auch die Inschrift nicht, die in dem leeren Raume über der Löwin, im Abdrucke rechtsläufig und etwas der

[1] Vgl. Benndorf in der Ztschr. f. österr. Gymn. 1873, S. 401. Löschcke, Arch. Miscellen 1880, S. 1.

[2] Siehe „Gryps“ in Roscher's Lexikon I, 1758, Z. 37 ff.

Rundung des Randes folgend steht ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ. Die Buchstaben sind ebenso eingeschnitten wie auf dem Scarabäus des Semon, d. h. die Enden der Hasten verlaufen spitz. Der kleine Strich unterhalb der Rundung des Ρ, der den Anschein gibt, es sei die geschwänzte Form des ϱ (R) geschrieben, ist offenbar nur zufällig und hängt mit dem Buchstaben nicht zusammen; auf dem Originale findet er sich wahrscheinlich gar nicht. Die Schrift scheint also auch die reine kleinasiatisch-ionische. Der Stil des Bildes, zusammen mit der Schrift, weisen den Stein, wie mir scheint, ans Ende des 6. oder den Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Den Namen Aristoteiches halte ich eher für den des Künstlers als den des Besitzers; mich bestimmen hiezu dieselben Gründe, die ich oben bei Semon entwickelt habe. Auch hier ist das Bild die Hauptsache: es ist das Siegel seines Besitzers. Die Inschrift ist dem Bilde gegenüber nur klein und benutzt einen sonst leeren Raum der fertigen Komposition; sie kann also nur Nebensächliches enthalten: das ist der Name des Künstlers, nicht aber der des Besitzers.[1] Den Nominativ für den Künstlernamen fanden wir schon bei den Berliner Steinen des Olympios und des Solon und werden wir gleich noch häufiger treffen.

Syries.

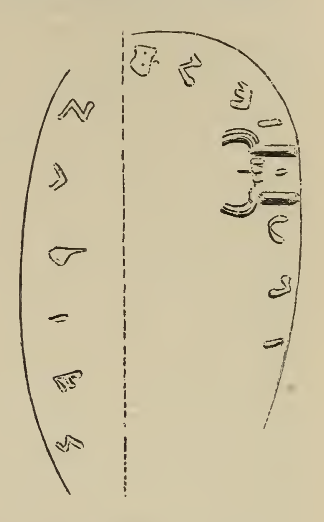
Taf. 8, 1 [26, 1]. In der unzweideutigsten Weise hat sich der Künstler eines andern Steines genannt, indem er ἐποίησε dem Namen zufügte. Es ist ein hellgraugrünlicher halbdurchsichtiger Steatit, ein Material, das bei früharchaischen griechischen Gemmen nicht selten ist. Aus de la Borde's Sammlungen kam er ins British Museum. Die Inschrift ward von Fröhner, Mélanges d'epigr. et d'arch., 1873, S. 14 und danach von Röhl in den I. G. A. S. 103 Nr. 376 veröffentlicht; das Bild ist im Gemmenkatalog des Britischen Museums Taf. F Nr. 479 wiedergegeben. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 8, 11.]

Der Stein ist durchbohrt und in der Form ähnlich einem Scarabäus; doch an Stelle des Käfers ist die Maske eines Silens in Relief ausgeführt. Das Gesicht mit seinem derben plumpen Wesen, seiner Fülle, der breitgequetschten Nase und der vertikalen Stirnteilung ist ein vorzügliches Beispiel des altionischen Silenstypus. Erregung und geistiger Ausdruck fehlen ihm noch ganz; so sind auch die Brauen noch nicht hochgezogen. Das vertiefte Siegelbild zeigt im Abdrucke einen bärtigen, festlich bekränzten Kitharoden, der im Begriffe ist, ein zweistufiges Bema zu besteigen; mit der Linken hält er die Kithara, von welcher das Staubtuch herabhängt, an die Seite gedrückt; die Rechte hat das Plektron

[1] Ein weiteres charakteristisches Beispiel für eine Besitzerinschrift älterer Zeit bietet ein Chalcedon-scarabaeoid im British Museum (Catal. of gems Nr. 482). Die ganze Siegelfläche ist bedeckt von der Inschrift ΙΣΑ | ΓΟΡ Die Schrift ist ionisch und gehört nach der Form von Rho (mit tief herabgezogenem Rund) und von Sigma wahrscheinlich ins 5. Jahrhundert.

gefaßt: er wird, sobald er die Stufe erstiegen hat, den Vortrag beginnen. Sein Gewand besteht nur aus einem langen Chiton mit engen Oberärmeln.

Ringsum steht, dem Rande folgend, die nach dem Abdruck vergrößert beistehende Inschrift des Künstlers; sie ist im Originale rechtsläufig geschrieben, erscheint also im Abdrucke linksläufig; die Buchstaben sind der Figur zugekehrt; die Kithara unterbricht dieselbe einmal. Die Weichheit des Materiales verschuldet, daß die Inschrift schwer lesbar ist, indem einerseits der Künstler selbst die kleinen Buchstaben lange nicht mit jener Schärfe und Deutlichkeit eingraben konnte wie er dies in härterem Steine getan haben würde, und indem andererseits die Oberfläche manche störende zufällige Verletzung erhalten hat. Fröhner las ΔΟΡΙΕΣΕΠΟΙΕΣΕ, was offenbar falsch ist. Die beiden ersten Buchstaben sind richtiger gelesen im Kataloge des British Museums, wo die Lesung SVPIASEΠOIESE vorgeschlagen wird. Hiergegen ist einzuwenden, daß der fünfte Buchstabe sicher kein A, aber auch kein A ist, sondern ein Ǝ, dessen unterer Querstrich nicht ausgeführt oder abgerieben ist. Noch viel undeutlicher sind die beiden anderen ε; das letzte ist nur ein dicker Strich, indem bei der Weichheit des Steines alle Linien ineinander flossen. Es ist also zu lesen SVPIESEΠOIESE *Συρίης ἐποίησε.* Das Sigma ist deutlich dreistrichig gebildet; nur bei dem ersten könnte man glauben, den Schimmer eines abgeriebenen vierten Striches zu sehen, der aber trügerisch zu sein scheint.



Die Namensform läßt einen Ionier erkennen, die Schreibung schließt aber das kleinasiatische Ionien aus; denn im 6. Jahrhundert, in welches der Stil des Bildes weist, schrieb man dort nirgends E für H und S für Σ. Dagegen paßt alles dazu, Euboea als Heimat anzunehmen; so hat denn auch Röhl a. a. O. bereits die Inschrift als titulum Euboicum bezeichnet. Da kein Lambda vorkommt, ist zwischen Chalkis und Eretria nicht zu entscheiden. An die Kolonien möchte ich nicht denken, wenigstens nicht an die westlichen, da das Material mir nur von Gemmen aus Griechenland und den Inseln des ägäischen Meeres erinnerlich ist.

Bei Beurteilung des Stiles ist die Weichheit des Steines ebenfalls zu berücksichtigen. Feines sauberes Detail war hier unmöglich. Der Künstler beschränkte sich deshalb auf das, was ihm die Hauptsache war, die Hervorhebung der muskelkräftigen Gesamterscheinung des Mannes. Das Gewand schmiegt sich den Formen des Körpers an, sie kaum verhüllend; die Falten sind nur als dünne flüchtige Linien eingegraben; die Muskeln der Beine und des Armes wölben sich mächtig heraus. Die derbe Frische, welche das Werk charakterisiert, kennen wir auch

197

sonst als der älteren chalkidischen Kunst besonders eigen. Ich glaube, den Stein um die Mitte des 6. Jahrhunderts ansetzen zu dürfen.

Phrygillos.

Taf. 8, 4 [26, 4], nach einem Abguß der Stoschischen Glaspaste. Vgl. Brunn S. 625 f. Carneol, zuletzt in der Blacas'schen Sammlung. Nicht im British Museum. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 14, 6.] Ich verweise, was diesen Stein betrifft, auf meine ausführlichere Auseinandersetzung in der Festschrift für Leemans in Leiden [1] und wiederhole hier nur kurz die Hauptpunkte. Die Ansicht Stephani's, die Gemme sei nach ihrem Stile „mit voller Notwendigkeit in das erste und zweite Jahrhundert nach Christus“ zu setzen und die Buchstaben ständen „mit dieser Ansicht im vollsten Einklang“ ist so evident falsch und unmöglich, daß sie keiner Widerlegung bedarf. Bild und Inschrift stehen mit den Gemmen jener Zeit im denkbar schärfsten Gegensatze. Das hatte Winckelmann völlig richtig empfunden, indem er den Stein wegen des Stiles wie wegen der Schrift für *„une des plus précieuses gravures grecques qui soient connues“* erklärte. In dem oben genannten Aufsatze habe ich nachzuweisen gesucht, daß der Stil mit dem des bekannten in Syrakus gegen Ende des 5. Jahrhunderts arbeitenden Münzstempelschneiders Phrygillos die allergrößte Verwandtschaft hat, dieser, der sich auch ganz derselben Schrift bedient, also wirklich, wie schon Frühere vermuteten, mit dem Künstler der Gemme identisch sei, und zwar, daß letztere zu seinen älteren Werken gerechnet werden müsse. Ich füge hier noch hinzu, daß die Art, wie die kindlichen Formen des Knaben charakterisiert sind, ihre nächste und, so viel ich weiß, einzige Analogie in einigen noch unpublizierten attischen Grabreliefs hat, welche der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehören und Knäbchen in ähnlicher Stellung an der Erde zeigen. [2]

Ferner sei nochmals besonders hervorgehoben, wie wenig Kindliches der Kopf hat, der vielmehr einen Jünglingstypus des 5. Jahrhunderts wiedergibt; die flachanliegenden Haare, der Einschnitt im Nacken, die viereckige Kopfform erinnern zumeist an den Doryphorostypus.

Über die Darstellung habe ich im Artikel „Eros“ in Roscher's Lexikon I, 1356 f. gehandelt, wo auch eine, freilich nicht ganz genügende, Abbildung gegeben ist.

Die Inschrift ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ folgt noch etwas der Rundung des Randes. Sie ist in den leeren Raum unter der Figur leicht eingeschnitten; die Hasten der Buchstaben enden zumeist rund, zuweilen verlaufen sie auch spitz. Wir haben hier wieder ein sicheres Beispiel für den Nominativ, der bei den gleichzeitigen Künstlernamen der sizilischen Münzen ja das Gewöhnlichere ist.

---

[1] Études archéologiques etc. dédiées à M. Leemanns, Leiden 1885 [oben S. 143].

[2] Vgl. z. B. die noch vor den peloponnesischen Krieg gehörige Stele in Athen, Sybel 81. [Conze, Attische Grabreliefs 1050.]

Wir lernen also in Phrygillos einen in Sizilien mit Schneiden von Gemmen und Münzstempeln beschäftigten Künstler aus dem letzten Drittel des 5. Jahrhunderts kennen, dessen Stil die Einflüsse der großen Kunst, speziell auch die Polyklet's aufweist. 198

Athenades.

Taf. 8, 3 [26, 3]. Vertieft geschnittene Arbeit auf einem Goldringe aus Kertsch. Gefunden in einem Grabe des Mithradatesberges, in einem Holzsarkophage neben einem weiblichen Skelett, mit anderen Schmucksachen. Abg. Antiqu. du Bosph. II, S. 338 und besser Compte rendu 1861, Taf. 6, 11, vgl. S. 153 (Stephani). Abdruck Impronte dell' Inst. 7, 70. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 10, 27.]

Ein bärtiger Skythe, in Ärmelchiton, engen Hosen und sog. phrygischer Mütze, mit Armringen geschmückt, sitzt auf einem Sessel von vorn und visiert an einem Pfeile entlang, den er mit der Linken an der Spitze, mit den Fingerspitzen der Rechten am gefiederten Ende faßt. Sein Bogen steht an der Erde. Oben steht, ganz am Rande und der Rundung desselben folgend, im Abdrucke links-, im Originale also rechtsläufig ·ΘΗΝΑΔΗΣ· Die Enden der Hasten verlaufen einfach rund. Der erste Buchstabe, das zu ergänzende Α ist abgerieben. Das Ny zeigt jene ältere Form, wo die erste und dritte Hasta schräg gestellt sind und die dritte etwas kürzer als die erste ist. Stephani erkennt in dem Namen mit Recht den des Künstlers. Er ist in bescheidener Weise und in dünnen leicht eingeschnittenen Buchstaben da angebracht, wo die fertige Komposition einen größeren Raum des Grundes frei ließ.

Meisterhafte Arbeit. Die Stilisierung des Gewandes sowie die des Bartes und der Augen verweisen dieselbe in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. Der rein ionisch schreibende Künstler war gewiß ein Ionier und wohl in den Kolonien am Pontus wohnhaft, wo er die skythischen Vornehmen beobachten konnte. Anderen, augenscheinlich etwas späteren Skythendarstellungen aus Südrußland gegenüber erscheint unser Bild sehr ideal gehalten. Das Motiv kommt in verwandter Weise auch schon auf attischen Vasen des strengen Stiles vor.[1]

Zu unserer Datierung paßt auch der Stil der übrigen Schmucksachen des Grabes, zwei Ohrgehänge von älterem Typus (wie Antiqu. du Bosph. Taf. 32, 14, wohl irrtümlich als „agrafes“ bezeichnet), ein Halsband mit gepreßtem Acheloos-kopf, ein massiv silbernes Armband mit goldenen Löwenköpfen und ein Stein mit Greif (ebenda Text II S. 338, 339), indem diese Dinge alle auf die letzten Dezennien des 5. Jahrhunderts viel mehr als auf das 4. Jahrhundert hinweisen.

Pergamos.

Taf. 8, 5 [26, 5]. Scarabäus aus verbranntem Chalcedon aus Kertsch. Abg. Antiqu. du Bosph. Taf. 16, 4; vgl. Text I, S. 117. Abdruck Impr. dell' Inst. 7, 66. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 13, 2.]

---

[1] Vgl. z. B. Arch. Ztg. 1880, Taf. 15.

Unbärtiger Kopf in sog. phrygischer Mütze. Auf dem unteren Rande derselben steht, im Abdrucke rechtsläufig, ΠΕΡΛΛ, als offenbar *Περγα[μος* oder *Περγά[μου*.
199 Die Publikation in den Antiquités ist nicht ganz genau, indem sie das Ρ, das rechts von der Verletzung des Steines vollkommen erhalten ist, ganz wegläßt und das *π* mit zwei gleich langen Vertikalstrichen gibt, während Π dasteht. Der Typendruck im Texte Stephani's gibt ein ganz falsches Bild. Ob das *α* einen Querstrich hatte und wie dieser gestaltet war, kann ich auf dem Abdrucke nicht sicher erkennen.

Die in dem Grabe zugleich gefundenen Stücke, ein Ring mit einem Chalcedon, in den Apollon als Kitharode geschnitten ist (Antiquités Taf. 15, 10), und die ebenda Bd. I S. 107 angeführten Schmucksachen weisen auf das 4. Jahrhundert; dazu kommt eine Münze des Lysimachos, welche das Grab noch genauer datiert. Daß der Scarabäus ein wesentlich älterer Schmuck sein muß, ist aus Stil und Inschrift klar. Ersterer weist auf die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts oder wenigstens den Anfang des 4.; letztere entschiedener auf das 5. Leider genügt sie nicht, den Entstehungsort zu bestimmen; die Form des *γ* aber deutet auf die ionischen Inseln oder Athen.

Ich glaube die Inschrift entschieden als Namen des Künstlers auffassen zu müssen. Sie entspricht vollkommen den auf Teilen des Bildes, wie dem Kopfschmucke oder dem Helme, angebrachten Künstlerinschriften der Münzen der Zeit gegen Ende des 5. Jahrhunderts. Auch die Abkürzung des Namens, die eben durch diese Anbringung, die den Raum beschränkte, veranlaßt wurde, findet auf jenen Münzen zahlreiche Analogien. Es ist nicht abzusehen, warum diese Art nicht auch einmal auf einer Gemme begegnen sollte; daß sie späterhin nicht Brauch war, kann nicht für die ältere Zeit beweisen, wo die Sitte, den Künstlernamen auf Gemmen in gerader Richtung und vollständig geschrieben irgendwo ins leere Feld zu setzen, noch nicht fest ausgebildet war. Übrigens kann die Inschrift auch weder auf den Besitzer noch auf die dargestellte Person bezogen werden; denn bei diesen beiden Deutungen wäre ihre Anbringung ebenso unpassend wie unerhört. Stephani irrt deshalb sehr, wenn er (im Texte der „Antiqu.") die Inschrift in Verbindung bringt mit dem auf späteren Gemmen mehrfach auch abgekürzt erscheinenden Namen Pergamos, der die dargestellte Person als den Heros und Gründer von Pergamon bezeichne. Mit diesen Gemmen (deren Inschriften übrigens sämtlich verdächtig sind, vgl. unten) hat unser Scarabäus nicht das geringste zu tun. Zur Zeit der Entstehung desselben war der Heros Pergamos übrigens noch ebenso obskur wie Pergamon selbst.

Wen dieser Jünglingskopf darstellt, weiß ich nicht zu sagen; wahrscheinlich gar keine bestimmte Person. Manche der Reiter am Parthenonfriese tragen eine ähnliche Mütze; es braucht also kein Barbar gemeint zu sein.

Dexamenos von Chios.

Von diesem vorzüglichen Meister sind uns noch vier Werke erhalten. Ich nenne zuerst die beiden in südrussischen Gräbern gefundenen.

1. Taf. 8, 7 [26, 7], Achat; wahrscheinlich Scarabäoid (Stephani gibt die Form des Steines nicht an), mit goldenem Bügel; beschädigt. In einem Grabe Südrußlands gefunden, das sonst nur einen Ring mit ins Gold geschnittenem Bilde 200 (Frau neben Luterion) im schönsten freien Stile um 400 v. Chr. enthielt. Abg. Stephani, Compte rendu 1865, Taf. 3, 40; vgl. S. 95. (Einen Abguß stellte Herr Kieseritzky der Redaktion freundlich zur Verfügung.) [Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 137 Fig. 94.]

Stehender Reiher und Heuschrecke. Das Bild ist noch von dem Strichrande des alten Stiles eingerahmt. Die Inschrift lautet nur ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ. Sie ist im Originale rechts-, im Abdruck also linksläufig. Das ν ist schräg. Sie steht oben am Rande und folgt der Krümmung desselben. Wir dürfen hieraus schließen, daß, da die folgenden zwei Arbeiten des Künstlers den Strichrand aufgegeben haben und auch die Inschrift nicht mehr der Randkrümmung folgen lassen, dies Werk älter als jene zweie ist. Zugleich bietet es ein sicheres Beispiel für den Künstlernamen im Nominativ.

2. Taf. 8, 9 [26, 9]. Chalcedon-Scarabäoid mit goldenem Bügel. Aus einem Grabe bei Kertsch. Abgebildet Stephani, Compte rendu 1861, Taf. 6, 10; vgl. S. 148 f. Schlechte Abbildung bei King, Ant. gems and rings I, S. 407. Abdruck in den Impr. dell' Inst. 7, 98. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 14, 4.]

Fliegender Reiher,[1] von wunderbarer Zartheit und Schönheit der Ausführung. Unten im freien Raume steht, wieder auf dem Originale rechts-, im Abdrucke linksläufig, die in zwei völlig geraden Zeilen *στοιχηδόν* geschriebene Inschrift ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ / ΕΠΟΙΕΧΙΟΣ Die Buchstaben sind überaus schön, nicht von zierlicher, aber, um so zu sagen, von ruhiger, fester Eleganz. Die Enden der Hasten verlaufen rund, so wie an dem Berliner Olympios-Steine. Das ν ist etwas schräg; die letzte Haste geht unten etwas weniger herab und oben höher hinauf als die erste. Die drei Horizontalstriche des ξ sind gleich lang. Mit Recht schloß Stephani S. 149 aus der Stellung des Verbums in der Inschrift auf relativ ältere Zeit. Nach Löwy, Inschr. d. Bildhauer S. XV, gehen die sicheren Beispiele dieser Stellung des Verbums zwischen Name und Vaterlandsbezeichnung nur bis zu den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts.

Die in demselben Grabe wie dieser Stein gefundenen Gegenstände (vgl. Compte rendu 1860 S. V) weisen alle auf das Ende des 5. und den Anfang des 4. Jahrhunderts. Der Stein fand sich in einem Holzsarkophage mit vergoldeten Greifen und Hirschen. Darin war ferner noch eine schieberförmige Gemme mit einem Greif freien Stiles (CR. 1861, Taf. 6, 9) und zwei Goldringe, wovon einer mit einem in das Gold gravierten Bilde, CR. 1861, Taf. 6, 6; endlich schwarzgefirnißte (attische) Vasen und ein Spiegel. In der Erde über dem Grabe war

[1] Nach der mir freundlichst mitgeteilten Bestimmung von Dr. Kränzlin. Stephani nennt den Vogel irrtümlich Kranich.

der herrliche attische Krater, CR. 1861, Taf. 3, und die beiden feinen Vasen CR. 1861, Taf. 5, alle auf die Zeit gegen 400 weisend.

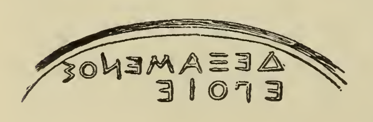
Es scheint mir nach dem Angeführten, und da die in die Gräber gelegten Gemmen doch nicht für die Bestattung erworben, sondern ältere Besitzstücke 201 der Verstorbenen waren, daß wir Dexamenos' Tätigkeit entschieden nicht im 4., sondern wenigstens im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts zu denken haben.

Ein ungefähr gleichzeitiges, stilistisch und gegenständlich sehr analoges, ebenfalls ausgezeichnetes, aber doch nicht ganz so feines Werk ist ein im British Museum befindlicher Stein, der eine fliegende Ente darstellt (Abdruck bei Cades 15 (P), 55; abgebildet im Catal. of engr. gems in the Brit. Mus., Taf. F 466 [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 14, 2]). Die eigentümliche Art, das Gefieder wiederzugeben, ist beiden Steinen gemeinsam, aber die Zartheit in der Strichführung des Dexamenos ist nicht erreicht.

Als drittes Werk führe ich einen ebenfalls schon länger bekannten Stein an:

3. Taf. 8, 8 [26, 8]. Rot und gelb gesprenkelter Jaspis (ein sonst seltenes, aber bei griechischen Steinen der Blütezeit mehrfach vorkommendes Material). Scarabäoid, durchbohrt. Gefunden bei Kará in Attika. Jetzt in Privatbesitz in Athen, wo ich das Original gesehen. [Jetzt Sammlung Evans.] Früher, und zwar schon bevor Stephani die vorige Nummer publizierte (1861), im Besitze des Admirals Soteriades. Abgebildet Stephani, Compte rendu 1868, Taf. 1, 12, vgl. S. 54. King, Ant. gems and rings I, S. 400, vgl. S. XVIII. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 14, 3.]

Porträtkopf eines bärtigen Mannes. In derselben Weise, mit flachen, langgezogenen, eine außerordentlich meisterhafte Sicherheit der Hand kennzeichnenden Strichen, und mit derselben unnachahmlichen Feinheit wie das Gefieder der Reiher ist hier der Haarwuchs des Mannes wiedergegeben. Oben steht, wiederum im Originale rechts-, im Abdruck linksläufig in zwei *στοιχηδόν* geordneten Zeilen



(beistehend nach dem Abdruck vergrößert) die Inschrift: ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ / ΕΠΟΙΕ Die Zeilen folgen nicht der Rundung des Randes (die beiden oben zitierten Abbildungen sind darin ungenau), sondern sind in völlig horizontaler Richtung geschrieben; nur sind die zwei letzten Buchstaben ΟΣ, für welche der Platz sonst nicht völlig gereicht hätte, ein klein wenig tiefer gestellt; auch sie folgen aber keineswegs der Rundung. Die Buchstabenformen sind völlig gleich denen auf dem vorigen Steine; nur die dritte Haste des *ν* ist unten noch etwas kürzer und nach oben noch etwas länger als dort. Da diese ältere Form auf allen drei Gemmen wiederkehrt, also nicht zufällig ist, dürfen wir sie entschieden mit zur Datierung verwenden: auch sie verweist den Künstler ins 5. Jahrhundert. Hiezu paßt auch die zweimal wiederkehrende Schreibung *ε* für *ει* in *ἐποίει*, obwohl diese, da sie vereinzelt auch noch im 4. Jahrhundert vorkommt, allein nichts entscheidet. Bemerkenswert ist noch, daß mit

Ausnahme des ältesten Beispieles des Syries alle bisher bekannten das Verbum *ποιεῖν* hinzufügenden Künstlerinschriften, auf Gemmen sowie auf Münzen, dasselbe im Imperfektum gebrauchen (*ἐποίει*), das in den Inschriften der Bildhauer nur in ganz alter und dann wieder in der Kaiserzeit üblich ist.

Der Kopf ist ohne Zweifel das individuellste, treuste und lebendigste Porträt eines vornehmen Atheners aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, das auf uns gekommen ist. Schön war der Mann gerade nicht. Es charakterisieren ihn besonders die lange fast rüsselartige Nase und das vorstehende Kinn. Die vollen 202 Lippen sind wie zum Sprechen geöffnet. Die Augenbrauen sind, wie der Künstler nicht verfehlt hat deutlich anzugeben, über der Nase zusammengewachsen und hier sehr dicht. Das große Auge ist in der stilistischen Behandlung trotz der Verschiedenheit des Maßstabes dem auf dem Phrygillossteine ähnlich: es ist die Manier jener Zeit des 5. Jahrhunderts. Die Stirne ist hoch; die Haare fangen dem Manne schon an auszugehen und man erkennt die nahende Glatze. Die vorne dünnen und kurzen Haare sträuben sich lose etwas empor, was meisterhaft wiedergegeben ist. Auch daß der Haarwuchs an der Stelle des Wirbels schon dünner wird, verfehlte der Künstler nicht anzudeuten. Charakteristisch ist auch die Ohrmuschel gestaltet. Der ganze Mann ist wohlgenährt und wohlgekämmt, von eleganter Erscheinung und war gewiß in der Rede gewandt. Man könnte sich einen der großen Sophisten des damaligen Athen mit diesem Äußern denken.

Es zirkuliert eine Deutung des Kopfes als Demosthenes.[1] Abgesehen davon, daß der Stein, wie wir sahen, wesentlich älter ist als Demosthenes, so kann ich auch nicht einmal eine Ähnlichkeit mit demselben finden. Eher könnte man in mancher Beziehung eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Zeitgenossen des Dargestellten, mit Thukydides erkennen.

Auch gegen diese Gemme hat man den Verdacht der Fälschung geäußert,[2] der indeß für jeden, der Original oder Abdruck kennt und diesen Fragen nur etwas näher steht, vollständig ausgeschlossen sein muß.[3]

Als stilistische Analogie zu dem Kopfe wüßte ich nur einen Stein anzuführen, der einen Jünglingskopf, etwa im Typus des Doryphoros, im Profile darstellt (bei Cades cl. 5 D 3 ohne Angabe von Steinart und Besitzer). Obwohl beträchtlich größer im Maßstabe und viel weniger fein ist doch die Art der Arbeit eine sehr verwandte: das Auge zeigt wesentlich dieselbe Bildung und die Haare sind mit denselben flachen langen Strichen wiedergegeben. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 38, 30.]

---

[1] Vgl. die Notiz Schäfer's bei Michaelis, Bildnisse des Demosthenes in Schäfer's Dem. III², S. 430, *η*, wo aber dieser früher in Soteriades Besitz gewesene Stein und kein anderer gemeint ist.

[2] Vgl. Chabouillet in der Gaz. archéol. 1886, S. 154. Murray in der Introd. des Catal. of gems of the Brit. Mus. S. 33 Anm. stimmt Chabouillet bei.

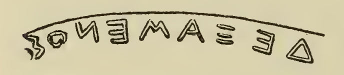
[3] [Der Stein befindet sich nicht mehr in Sammlung Evans, sondern in Sammlung Warren.]

Das vierte Werk des Dexamenos ist zwar das schon am frühesten ausgegrabene, aber bisher am wenigsten bekannte:

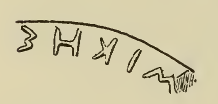
4. Taf. 8, 6 [26, 6]. Chalcedon, Scarabäoid, schon von Leake aus Griechenland mitgebracht und jetzt im Fitzwilliam-Museum zu Cambrigde. Ungenügend abgebildet bei King, Ant. gems I, S. 123.[1] Durch die Gefälligkeit des Herrn Smith am British Museum liegt mir ein Gypsabdruck vor, den ich hier veröffentliche. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 14, 1.]

Eine Frau sitzt auf einem Stuhle nach rechts; sie hat den Mantel über den Hinterkopf gezogen und faßt denselben mit der Linken in der Höhe der Schulter zierlich an; ihre Rechte ist gesenkt. Vor ihr steht ein wesentlich kleiner gebildetes Mädchen in einfachem, gegürtetem Chiton, das ihr einen Spiegel vorhält und in der gesenkten Linken einen Kranz trägt. Es sind offenbar Herrin und Dienerin gemeint. Das Bild ist wie Nr. 1 von dem Strichrande des alten Stiles eingefaßt. Links unten, der Rundung des Randes folgend, liest man, im Originale rechts-, im Abdruck (danach beistehend vergrößert) linksläufig, ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ.

203



Die Handschrift ist genau dieselbe wie an den bisher betrachteten Steinen. Das Ny hat die ältere Form sehr ausgeprägt. Die ersten drei Buchstaben sind weiter gestellt als die folgenden. Zwischen den beiden Figuren oben steht, ebenfalls dem Rande folgend und im Originale rechtsläufig ΜΙΚΗΣ (beistehend nach dem Abdrucke). Die Buchstaben sind im wesentlichen denen des Namens Dexamenos gleichartig; nur um ein ganz Geringes erscheinen sie größer und ihre unter sich gleichen Distanzen etwas weiter.



Über die Bedeutung der Inschriften können wir kaum im Zweifel sein. Den an verstecktem Orte bescheiden angebrachten Namen Dexamenos würden wir, auch wenn uns derselbe in eben dieser Handschrift nicht schon als der eines Steinschneiders bekannt wäre, doch für den Namen des Künstlers zu halten haben. *Μίκης* aber, offenbar der Genetiv des in Attika nicht seltenen Frauennamens *Μίκα* oder *Μίκκα*, muß die Besitzerin angeben. Zum Unterschiede vom Namen des Künstlers steht dieser im Genetiv und ist an hervorragender Stelle zwischen den Köpfen der beiden Figuren angebracht. Er erscheint wie eine Beischrift zu der Darstellung, und in der Tat ist es sehr wahrscheinlich, daß die von ihrer Dienerin begleitete sitzende Frau die Besitzerin des Siegels, Mikka, ist. Jedenfalls war ein Mißverständnis in Bezug auf die Bedeutung der beiden Namen kaum möglich.

Die Anwendung des Strichrandes und den Umstand, daß die Künstlerinschrift der Rundung des Randes folgt, teilt dieser Stein mit Nr. 1; beide, 1 und 4, sind deshalb für älter als 2 und 3 zu halten. In diesem Falle kommt aber noch der

[1] Chabouillet in der Gaz. archéol. 1886, S. 154 führt sogar diesen Stein als verdächtig an, obwohl er schon früher vorhanden war als die andern Dexamenossteine.

Stil des Bildes hinzu, der Nr. 4 als das älteste der erhaltenen Werke des Dexamenos erscheinen läßt. Haben wir oben schon gesehen, daß der Künstler sicher nicht dem 4., sondern noch dem 5. Jahrhundert angehört, so können wir jetzt sagen, daß seine frühere Tätigkeit der Mitte des Jahrhunderts nahe gewesen sein muß. Dies geht aus den Elementen strengen Stiles hervor, welche in den Figuren des vorliegenden Steines noch beibehalten sind. Streng, fast archaisch sind die Buckellöckchen der Frau, streng ist auch die Haarbehandlung der Dienerin. Dann haben die Profile entschieden noch etwas Altertümliches. Aber auch die sehr breite Brust der Frau neben ihren schmalen Hüften und die knappe Behandlung ihres Chitons verraten den älteren Stil. Endlich sind hierher auch die starke Größendifferenz von Frau und Dienerin und namentlich die ungeschickte schiefe Stellung der letzteren zu rechnen, die durch den unten sich verengenden Raum veranlaßt wird. Ähnliches findet sich in den Innenbildern mancher streng rotfigurigen Schalen (namentlich derjenigen des Hieron und seines Ateliers).

Die Darstellung ist keine eigenartig neue Schöpfung des Künstlers, wie wir dies von seinen anderen erhaltenen Werken annehmen dürfen, sondern die Wieder- 204 gabe eines Typus. Das Bild sieht aus wie von einem Grabrelief des 5. Jahrhunderts kopiert. Wir besitzen bis jetzt zwar keines, das den Typus in so strengem Stile wiedergäbe, wohl aber spätere Gestaltungen desselben (z. B. in dem Berliner Relief mit den Sirenen, Berl. Skulpt. 755). Die sitzende Frau erinnert noch sehr an jenen schönen, zu Anfang des 5. Jahrhunderts geschaffenen Typus der weiblichen Grabstatue, der „Penelope“ genannt zu werden pflegt.[1]

Aber auch die Technik der Ausführung steht bei diesem Werke noch keineswegs auf der Höhe wie bei dem fliegenden Reiher oder dem Porträtkopfe. Wir sehen in dieser Arbeit vielmehr den jugendlichen Künstler noch unfertig und teilweise in Traditionen des strengen Stiles befangen. Er hat sich noch nicht zu jener Eigenart und Meisterschaft emporgeschwungen, die wir später an ihm bewundern. Ohne die Inschrift würde niemand in diesem Steine ein Werk des Dexamenos vermutet haben. [Vgl. zu Dexamenos noch Antike Gemmen Bd. III S. 446 ff.]

Olympios.

Über das Werk dieses Künstlers, das wir der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zugewiesen, vgl. oben S. 119 ff. [oben S. 162 ff.]. Obwohl er, wenn wir die wahrscheinliche Identität des Münzstempel- und des Gemmenschneiders annehmen, nach der Neubegründung des Arkadischen Bundes in Arkadien arbeitete, so war er wohl, sowenig wie die anderen damals für Arkadien arbeitenden Künstler, von da gebürtig. Sein Stil ist dem des Praxiteles, wie wir sahen, sehr verwandt; also war er ein mit dem Strome gehender Künstler, und zwar, wie seine Werke lehren, kein ganz geringer.

[1] Vgl. Sammlung Sabouroff zu Taf. 15—17. Studniczka in der Dezembersitzung der Berl. archäol. Gesellsch. 1887.

Onatas (?).

Taf. 8, 10 [26, 10]. Scarabäoid. Durchbohrt. Chalcedon von der gewöhnlichen grauen Farbe. Aus Castellani's Sammlung im British Museum (Catal. of gems 1161). Eine schlechte Abbildung bei King, Anc. rings and gems II, Taf. 26, 8. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 13, 37.]

Ein Prachtstück des 4. Jahrhunderts. Nike hat ein Tropaion errichtet und ist im Begriffe, das Schwert zu den übrigen Waffenstücken zu hängen. Der Helm ist mit zwei Federn und einem quer herübergehenden Busche versehen. Solcher Federschmuck scheint an verschiedenen Orten im Altertum (auch in Athen) üblich gewesen zu sein und ist eine bestimmte Lokalisierung vorerst nicht möglich. Am linken Armstumpf hängt ein kleiner Rundschild mit Nabel. Unter dem Panzer fällt der Chiton herab; das zusammengelegte Stück schweren Stoffes auf dem Baumaste mag einen Mantel bedeuten. Unten lehnt der große Rundschild des Hopliten und eine Beinschiene. Daneben steht eine Wurflanze, daran eine flatternde Siegerbinde hängt. Auf dieser, also an sehr bescheidenem verstecktem Orte, stehen in kleinen [205] flüchtigen Zügen einige Buchstaben, in welchen der Name des Künstlers zu vermuten ist. Sie stehen auf dem Steine rechtsläufig (beistehend nach dem Abdrucke vergrößert). Ich las auf dem Originale ONAIΛ. Die schrägen Linien zwischen dem dritten und vierten Buchstaben gehören wohl nicht zur Schrift; sie scheinen flacher als die letztere ist. Die Inschrift ist äußerst anspruchslos und flüchtig, mehr ein bescheidener Versuch als eine selbstbewußte Signatur. Der Katalog des British Museums liest wohl richtig *'Ονάτα*. Der Horizontalstrich des Tau fehlt, da er mit dem Rande der Tänie zusammengefallen wäre. Nike trägt nur den Mantel, der von ihrer linken Schulter am Rücken herabfällt und vorne zwischen die Beine gesteckt ist.

Der Gegenstand ist nicht neu. Schon die Balustrade des Athena-Niketempels stellt Niken dar, welche ein Tropaion errichten. Die Entblößung des Oberkörpers scheint dabei aber erst im 4. Jahrhundert aufzukommen. Ein Lampsakener Goldstück des 4. Jahrhunderts (doch vor Alexander) zeigt Nike, ebenso gewandet wie auf unserem Steine, knieend einen Nagel in ein Tropaion schlagend (vgl. Head, Guide Taf. 18, 19). Dieselbe Handlung, in derselben Gewandung mit entblößtem Oberkörper und zwischen die Beine geklemmtem Mantel, führt Nike auf den Silbermünzen des Agathokles aus, doch ist ihre Haltung hier aufrecht stehend (vgl. Head, Guide Taf. 35, 29). Die das Tropaion kränzende Nike auf Seleukos' I Münzen trägt dagegen den Chiton.

Die Komposition der Gemme übertrifft die der genannten Münzen ohnstreitig weit an Schönheit. Nur kann man ihr den Vorwurf machen, daß der hohe Reiz, welcher in der gebogenen Haltung der Nike liegt, ein zu formaler sei, indem dieselbe durch die Handlung nicht hinlänglich begründet erscheine.

Doch das Streben, das Bild den Bedingungen des Raumes jeweils anzupassen, ist ja gerade der besten griechischen Kunstzeit eigen. Die Lampsakener Goldmünze hat sogar ihrem kreisrunden Raume zuliebe Nike kniend gebildet, wodurch das Tropaion miniaturhaft ward. Die Kunst nach Alexander kümmert sich weniger mehr darum, wie denn die Agathoklesmünzen Nike völlig aufrecht zeigen.

Indeß war es gewiß nicht nur der ovale Raum, sondern auch das Gefallen an den Reizen der gebogenen Haltung an sich, welches den Künstler der Gemme bestimmte. Diese Rückenlinie, die sich zusammenschiebenden Formen an Brust und Bauch sind von einziger Schönheit; die Modellierung dieses jugendfrischen weiblichen Körpers ist ganz vorzüglich. Nicht minder bewundernswert ist die Behandlung der Flügel, sowohl wie sie dem Raume angepaßt, als wie die verschiedenen Arten der Federn charakterisiert sind. Die Falten des Gewands sind in derselben einfachen etwas sorglosen Weise behandelt, die wir von den wenigen griechischen Gemmen des 4. Jahrhunderts kennen (vgl. namentlich die aus Südrußland) und die von der späteren Weise so sehr verschieden ist.

Unverkennbar ist eine große Verwandtschaft der Gemme mit der des Olympios. Besonders ähnlich sind Kopf und Haartracht auf beiden Steinen; die Haare sind beide Male hinten kurz heraufgenommen und sind vorne über der Stirne in einen 206 Wulst geschlungen, eine Tracht, die für jugendliche Figuren in der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts beliebt war (vgl. Samml. Sabouroff zu Taf. 67. 22). Dann ist die vorgebeugte Haltung und die Behandlung der Körperformen sehr verwandt. Beim Eros ist die Haltung freilich völlig durch die Handlung motiviert, was, wie wir sahen, bei der Nike nicht so der Fall ist. Im übrigen aber ist alles, was wir am Eros des Olympios bewunderten, an der Nike in noch reicherem und vollerem Maße vorhanden.

Im Kataloge der Gemmen des British Museums kommt dieser Stein recht schlecht weg; er ist unter die „graeco-roman gems“ gesetzt und sogar als von zweifelhafter Echtheit bezeichnet. Nach meiner Überzeugung aber ist auch nicht der leiseste Zweifel berechtigt und ist das Stück eine der köstlichsten jener ganz wenigen Perlen, welche uns die Steinschneidekunst des 4. Jahrhunderts hinterlassen hat.

2. Steinschneider nach Alexander bis Augustus.

Lykomedes.

Konvexer Chalcedon aus Syrien. Beschr. von Helbig im Bull. dell' Inst. 1885, S. 21 f. Dann im Besitze des Grafen Tyskiewicz in Paris. Ich habe den Stein nur einmal flüchtig gesehen. [Vgl. unten Nachtrag: Archäol. Jahrb. IV S. 80; Taf. 2, 2. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 32, 31.]

Weiblicher Porträtkopf mit Diadem und dem von der Isis entlehnten, aus einer Scheibe und zwei Hörnern bestehenden Kopfaufsatze. Inschrift auf dem Originale linksläufig ƸHΔHMOꓘYΛ. Das Omikron ist außerordentlich klein. Das

Bild stellt gewiß eine Königin hellenistischer Epoche dar. Jener Kopfaufsatz wurde in gedachter Periode bekanntlich manchen Gottheiten, besonders Aphrodite, Tyche und Eros gegeben und bezeichnet die Königin als vergöttlicht.

Philon.

Taf. 8, 11 [26, 11]. Unter den Abdrücken des Berliner Museums fand ich den hier reproduzierten Abguß vor, mit der Notiz, daß das Original 1876 dem Museum von einem Händler aus Athen angeboten wurde. G. Treu, den ich darum befragte, fügte hinzu, er erinnere sich, daß es ein Bronzering mit in das Metall graviertem Bilde gewesen sei und daß er das Stück für echt gehalten habe. Meine Anfragen am British Museum in London, dem Louvre und dem Cabinet des médailles in Paris ergaben, daß das Objekt in den genannten Museen sich nicht befindet, also wohl in ein kleineres Museum oder in eine Privatsammlung gelangt ist. [Vgl. unten Nachtrag: Archäol. Jahrb. IV S. 80. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 33, 13. Jetzt Sammlung Arndt.]

Männlicher Porträtkopf mit Ansatz der Schultern, über welche der Mantel gezogen ist. Der Mann hat einfaches, glattes und kurzgeschnittenes Haar. Der Bart ist schlecht rasiert, so daß Wange und Kinn von kleinen Stoppeln bedeckt sind. Die Züge sind mager und spitz, besonders Nase und Kinn sind sehr scharf; das Auge dagegen ist groß und vorquellend gebildet. Das Ohr ist lang herabgezogen, das Stück zwischen Nase und Mund ebenfalls sehr lang. Die Stirne erscheint breit, aber nicht hoch. Dem entspricht es, daß der Schädel an der Seite über dem Ohre mächtig heraustritt.

207 Das Porträt ist so fein charakterisiert und so individuell, daß ihm wenig anderes an die Seite gestellt werden kann. Es scheint weniger ein Mann der Tat als des Gedankens dargestellt zu sein, ein feiner Kopf, den man wohl kennen möchte.

Der Künstler, ein Mann im Besitze freiester, vollendetster Technik, mit einem Streben voll unbefangenem, gesundem Realismus, hat sich uns genannt: im unteren Abschnitte[1] steht ΙΛΩΝΕΠΟΕΙ (beistehend vergrößert).



Der erste Buchstabe ist auf dem Originale, da er ganz am Rande stand, offenbar abgerieben. Es ist wohl zu lesen *Φ]ίλων ἐπόει*. Die Buchstabenhasten verlaufen einfach rund, ohne Kugeln. Das Omega hat noch die nach unten weit offene Form mit nach unten schrägen, kurzen Querstrichen. Die Buchstaben sind nicht eben besonders schön und regelmäßig, und mit denen des Dexamenos nicht zu vergleichen, aber sie haben einen festen, sicheren und unzweifelhaft antiken Charakter. Der große Kenner griechischer Inschriften, U. Köhler, bestätigt mir den zweifellos antiken Ursprung der Schrift auf diesem Ringe.

[1] Also ein sicheres Beispiel der Künstlerinschrift an dieser Stelle. Vgl. oben S. 129 [oben S. 173].

Diese sowohl wie der Stil des Bildes weisen auf die Zeit nach Alexander, wahrscheinlich das 3. Jahrhundert. Die Form *ποεῖν* statt *ποιεῖν* ist im 4. bis 3. Jahrhundert bei Künstlerinschriften bekanntlich noch sehr häufig (vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildhauer S. XIV). Wenn der Ring aus Attika stammt, wie es den Anschein hat, so mag der Künstler wohl Athener gewesen sein.

Herakleidas.

Taf. 8, 12 [26, 12]. Im Bull. Napol n. s. 3, S. 178 im Jahre 1855 berichtet Minervini von einem „*alcuni anni fa alle vicinanze di S. Maria di Capua e poco lungi dal ponte di battelli*" gefundenen schweren Goldringe mit einem in das an dieser Stelle durch Silbermischung hellere (und härtere) Gold gravierten Porträtkopfe, den der Principe di S. Giorgio gleich als M. Junius Brutus erkannt habe. Die richtige Lesung der Inschrift daneben gab erst Em. Braun im Bull. dell' Inst. 1855, S. XXXI f. Der Ring befindet sich im Museum zu Neapel. Vgl. Brunn S. 504 f. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 33, 15. Pauly-Wissowa, Art. Herakleidas.]

Die Ringöffnung ist, wie ich am Originale bemerkte, reichlich groß für einen Finger; die hellere Metallmischung, auf welcher das Bild graviert ist, wird von einem breiten Rande des dunkleren Ringgoldes umgeben; sie erscheint also eingelegt wie sonst ein Stein bei ähnlich geformten Ringen.

Einen Abdruck des Bildes auf dem Ringe verdanke ich der großen Freundlichkeit Imhoof-Blumer's.

Unbärtiger Porträtkopf eines Mannes in mittleren Jahren. Das Haar ist überaus schlicht, liegt glatt am Kopfe an und ist in die Stirne herabgekämmt. Der Schädel ist rund, der Hinterkopf tritt etwas heraus. Das Gesicht ist ziemlich mager und glatt rasiert. Der Hauptnachdruck ist auf das Auge gelegt, das tief unter dem mächtig vortretenden Brauenbogen liegt und weit geöffnet mit durchdringendem Blicke in die Ferne schaut. Die Lippen sind auffallend mager; 208 sie sind fest aufeinander gepreßt und zeigen Entschlossenheit an. Die gerade vorspringende Nase ist fein und scharf. Das Untergesicht tritt etwas zurück.

Hinter dem Kopfe steht in gerader Richtung von oben nach unten in zwei Zeilen, im Originale links-, im Abdruck rechtsläufig, die beistehend vergrößert gezeichnete Inschrift · · ΛΚΛΕΙΔΛC / ΣΠΟΣΙ *Ἡρακλείδας ἐπόει.*

· · · ΑΚΛΕΙΔΑC / ΕΠΟΕΙ

Die Buchstaben sind sehr klein und zierlich; sie haben kleine Kugeln an den Enden der geraden Hasten; diese selbst sind nur ganz dünn. Wegen der großen Kleinheit sind die Buchstaben Ε und Α mehrfach etwas unregelmäßig geraten. Von den zwei ersten Buchstaben sind nur die unteren kleinen Kugeln erhalten.

Das runde Sigma neben Ε und Π weist auf eine Zeit, wo die kursive Schrift auf Denkmälern dieser Art einzudringen beginnt, also das 3. bis 2. Jahrhundert; die Kugeln an den sehr kleinen Buchstaben begegnen wir hier zum ersten Male.

Die Form ἐπόει ohne ι wird auf Künstlerinschriften im 3. bis 2. Jahrhundert schon viel weniger häufig, als sie es im 4. bis 3. war; im 2. bis 1. Jahrhundert wird sie geradezu selten (vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh. S. XVI).

Wenn es wahr wäre, daß das Porträt, wie außer dem Principe di S. Giorgio Quaranta Minervini und Em. Braun annahmen, M. Junius Brutus darstellte, so würde auch die Frage nach der Zeit des Künstlers entschieden sein. Allein die Vergleichung der sicher Brutus darstellenden Münzen[1] und einer mit diesen übereinstimmenden sicherlich antiken und guten Gemme[2] lehrt, wie mir scheint, daß jene Deutung unrichtig ist, da allzu wesentliche Unterschiede bestehen. Das besonders Charakteristische am Brutuskopfe ist das vorgeschobene Untergesicht; der Goldring zeigt einen in ganz entgegengesetzter Weise gestalteten Kopf. Weniger wesentlich, aber doch auch nicht unwichtig ist, daß Brutus auf jenen sicheren Darstellungen immer einen kurzen Backenbart trägt. Die Züge unseres Kopfes haben im ganzen einen ungleich edleren und vornehmeren Charakter als er den Brutusporträts eigen ist.

Dagegen ist wohl nicht zu bezweifeln, daß der Dargestellte ein Römer ist. Diese Männer mit dem schlichten Haare und den entschlossenen Mienen waren es, die sich die Welt eroberten. Wie völlig verschieden ist ihr ganzer Habitus von dem der Griechen auf den Porträts der Münzen vom 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr. Wenn unser Kopf seine nächsten Analogien unter Römerköpfen des 1. Jahrhunderts v. Chr. findet, so wird das insofern nur Zufall sein, als uns eben erst aus diesem Jahrhundert eine größere Reihe sicherer Porträtköpfe von Römern erhalten ist. Der Römertypus, den wir auf unserem Goldringe finden, war aber sicherlich schon in den Jahrhunderten vorher ausgeprägt.[3] Ich glaube, wir dürfen 209 mit aller Wahrscheinlichkeit in dem auf dem Ringe dargestellten Manne einen vornehmen Römer, vielleicht noch der Zeit des hannibalischen Krieges oder doch wenigstens des 2. Jahrhunderts erkennen. Das geistvoll aufgefaßte Porträt war die Arbeit eines dorischen Griechen, wahrscheinlich aus einer Stadt Unteritaliens oder Siziliens. Mit jenem Herakleidas, der gegen Ende des 5. Jahrhunderts herrliche Münzstempel für Katane schnitt, hat unser Künstler natürlich nichts zu tun, wenn er nicht etwa ein entfernter Nachkomme desselben ist.

Ich lasse hier die Besprechung einer kleinen Reihe von geschnittenen Steinen folgen, welche gewisse Eigenschaften gemeinsam haben, die sie von den folgen-

---

[1] Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, Münztafel 3, 76—79; die makedonische Münze ebenda 75 ist als unsicher nicht zu verwerten.

[2] Cades cl. V, 238; Pileus und Dolche unter dem Kopfe. [Antike Gemmen Taf. 47, 37.]

[3] Der als Titus Quinctius Flamininus erklärte Kopf einer makedonischen Münze (Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, Münztafel 1, 20; S. 61) gibt, wenn er diesen darstellt, denselben in völlig griechischer Umwandlung wieder. Andrerseits dringt der römische Habitus seit der Zeit des Augustus auch in die Fürstenporträts des griechischen Ostens ein (vgl. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe Taf. II, 16. 17. V, 31, VI, 2. 12. 18. 19).

den Steinen der augusteischen Periode unterscheiden. Sie gehören einer Epoche an, die allen Anzeichen nach voraugusteisch und im 3. bis 2. Jahrhundert v. Chr. zu suchen ist. Sie schreiben zumeist schon völlig kursiv (ϵϲω), setzen aber keine oder nur kleine und gar nicht auffallende Kugeln an die Enden der Buchstaben, was vom Brauche der augusteischen Zeit abweicht, der regelmäßige bestimmt hervortretende Kugeln anwendet. Auch sind jene Inschriften nicht von der Eleganz und der peinlichen Sorgfalt wie die der letzten Periode, sondern mit einer gewissen Sorglosigkeit geschrieben. Charakteristisch ist ihnen ferner, daß sie den Künstlernamen immer horizontal auf die das Bild umgebende leere Grundfläche setzen, und zwar seitlich neben, nicht unter oder über das Bild. Die Form *ἐπόει,* die wir auch bei Philon und Herakleidas fanden, überwiegt noch gegen *ἐποίει.* Das Omikron und Theta pflegt kleiner zu sein als die übrigen Buchstaben, was in der folgenden Periode nicht mehr üblich ist. Die zwei in der folgenden Reihe zuerst aufgeführten Steine zeigen die dritte Hasta des Pi noch etwas kürzer als die erste.

Pheidias.

Taf. 8, 13 [26, 13]. Hyacinth. Konvex. Ringstein von länglicher Form. Aus Castellani's Sammlung im British Museum (Catal. of gems Nr. 1368). [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 34, 18.]

Ein Jüngling, der den linken Fuß höher aufgestellt hat, ist im Begriffe, die Beinschiene anzulegen; der obere Rand derselben ist deutlich. Die Hände sind leider mit einem großen Teile des Körpers verloren gegangen, indem der Stein hier ausgebrochen ist. Der Jüngling wendet den Kopf lebhaft zu seiner Rechten. Er hat wirres in Strähnen vom Kopfe abstehendes Haar. Neben dem Bilde steht in zwei horizontalen Zeilen geschrieben *Φειδίας ἐπόει* (beistehende Vergrößerung nach dem Abdruck). Die Schrift ist noch nicht kursiv; das Sigma hat noch etwas schräge Striche, die dritte Hasta des Pi reicht nicht herab, alles Zeichen, daß wir den Stein noch ins 3. Jahrhundert zu setzen haben. Der gesamte Charakter der Schrift, ihre große Flüchtigkeit und Sorglosigkeit, das Fehlen des Mittelstriches beim Epsilon sind vollkommen gleich wie bei dem folgenden Steine, dem des Nikandros; jenes Epsilon fanden wir auch bei Herakleidas. Die Form *ἐπόει* ohne Jota ist den Steinen dieser Periode charakteristisch. [210]

Das Motiv des Jünglings erinnert sehr an das der bekannten sog. Jasonstatue (über die zuletzt Mitth. d. Athen. Inst. XI, S. 362 Taf. 9, 1 [Furtwängler, Beschr. d. Glyptothek Nr. 287]); auch an den Alexander in München, den K. Lange (Motiv des aufgestützten Fußes S. 52 f.) die Beinschiene anlegend rekonstruiert hat [Glyptothek Nr. 298]. Indeß ist bei beiden Statuen das rechte Bein das aufgestellte. Unser Bild gibt schwerlich irgend eine Statue genau wieder. Jünglinge in ähnlichem Motiv erscheinen öfter auf Gemmen. Durch das eigentümliche

mähnenartige Haar nimmt unsere Figur aber eine ganz besondere Stellung ein. Es wäre wohl möglich, daß eine Alexanderbildung zu Grunde läge.

Stark konvexe, längliche Steine wie dieser waren gerade in hellenistischer Zeit Mode. Die folgende durch ihre Inschrift so nah verwandte Gemme des Nikandros hat Form und Material mit der des Pheidias gemein. Sehr mit Unrecht ist der Stein im Katalog des British Museums als verdächtig bezeichnet worden; die Eigenschaften von Material, Form, Stil, Inschrift treffen so zusammen, daß auch nicht der geringste Zweifel an der Echtheit bestehen kann.

Der Gemmenschneider des 3. Jahrhunderts, der den Namen Pheidias trug, hat vielleicht Anhalt gegeben, dem großen Pheidias, wie dies in römischer Zeit geschehen ist, auch Werke der Mikrotechnik zuzuschreiben.

Nikandros.

Taf. 8, 14 [26, 14]. Stark konvexer, vertieft geschnittener Stein, der von einigen (Bracci und Lippert, denen Köhler und Brunn folgen) Amethyst, von anderen (Raspe, Cades) Hyacinth genannt wird; die Autorität des sachkundigen neuesten Beschreibers, Story-Maskelyne, entscheidet die Frage; er nennt ihn *„a splendid hyacinthine sard“* (The Marlborough gems, 1870, S. 75 Nr. 447). Der Stein war zuletzt in der genannten Sammlung.[1] [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 32, 30.] Nach Story-Maskelyne sind der Oberteil des Kopfes und die Haartour in Gold ergänzt. Die früheren Beschreibungen und Bracci's Abbildung geben diesen Umstand nicht an. Den Spuren auf dem Cades'schen Abdruck zufolge scheint die Linie des Ergänzten am Hinterkopfe in der Höhe des Ohres zu beginnen und zur Augenbraue zu gehen; das Auge selbst ist noch antik.

Weibliche Büste mit einer Perlenschnur um den Hals. Volle Formen, besonders fleischige Lippen und eine mit einem ziemlich starken Knorpel spitz vorspringende, eben nicht schöne Nase charakterisieren das Gesicht. Der Ausdruck der lebhaft den Kopf etwas zurückwerfenden Gestalt ist der von großer Frische und etwas derber Lebenslust. Von den Haaren ist nur das bekanntlich in hellenistischer Zeit so beliebte lose Ringellöckchen vor dem Ohre und der unterste gewellte Teil am Hinterkopfe antik. Die Ergänzung in Gold ist ziemlich derb ausgeführt und hat, namentlich in dem von den Porträts der Julia Titi ent-
211 lehnten Haaraufsatze, über der Stirne gewiß nicht das Richtige getroffen. Die auf dieser Restauration beruhende Deutung des Kopfes als Julia ist natürlich haltlos; aber auch die Züge (vgl. namentlich die Nase) weichen von denen der sicheren Julia-Porträts wesentlich ab.

Die Arbeit mit ihrer großen Lebendigkeit und Frische in natürlicher Wiedergabe des Fleisches ist der des vorigen und des folgenden, auch äußerlich durch die konvexe Form ähnlicher Steine, sehr verwandt. So ist auch Anbringung und

---

[1] Die, wie bei Michaelis, Anc. marbles S. 212, bemerkt ist, von Herrn Bromilow gekauft, sich jetzt in Battlesden befinden soll.

Schreibung der Künstlerinschrift hier sehr ähnlich. Hinter dem Kopfe steht, wieder in zwei horizontalen Zeilen, ΝΙΚΑΝΔΙ·C ⊏Γ·⊏Ι (beistehend vergrößert). Die Schrift ist ebenso flüchtig und sorglos wie dort; sie entbehrt auch gänzlich der Kugeln; das Rho ist nur als Strich mit einem Punkte oben, die O sind gar nur als Punkte gebildet; dem E fehlt der mittlere Querstrich wie beim vorigen Steine. Mit Recht sagt Story-Maskelyne: *„the inscription is beyond all suspicion genuine and might be of Ptolemaic date“*. Auch Brunn hat die Echtheit gegen die ganz windige Verdächtigung Köhler's verteidigt.

Ein Vergleich mit der Julia des Euodos, die eine gewisse äußerliche Verwandtschaft hat, lehrt am besten die Vorzüge unseres Steines vor jener an sich vortrefflichen Arbeit der Kaiserzeit kennen. Wie viel frischer, lebendiger und wahrer ist das Werk des Nikandros als jenes des Euodos! Das ist derselbe, uns auch sonst bekannte Unterschied der Kunst des hellenistischen Zeitalters von der des kaiserlichen.

Agathopus.

Taf. 8, 15 [26, 15]. Beryll (Aquamarin); bläulicher, durchscheinender Stein, stark konvex, mit vertieftem Bilde. Schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts bekannt; mit der (ganz ungenau gegebenen) Inschrift zuerst publiziert 1707 in Maffei's Gemme antiche. Jetzt im Florentiner Museum. Vgl. die Literatur bei Köhler-Stephani S. 338 f. Brunn S. 470. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 33, 9.]

Porträtkopf eines älteren bartlosen Mannes. Das Haar ist kurz geschnitten, die Züge des Gesichts sind etwas grober und fleischiger Art. Die Lippen sind besonders dick; die Nase ist durchaus nicht fein und scharf, sondern stumpf und breit, die Nasenflügel etwas heraufgezogen; die Stirne dringt über der Nase mächtig heraus. Der ganze Habitus scheint der eines Römers zu sein. Aber welcher Gegensatz zu dem von Herakleidas dargestellten Manne. Letzterer ist fein und vornehm, durch und durch ein Aristokrat, während jener ein emporgekommener Plebejer scheint, bäuerlich derb, mit seinem rücksichtslosen Willen auch vor dem Brutalen nicht scheuend. Analogien findet man unter Marmorköpfen, die auf Männer der Republik zu beziehen sind; so ist z. B. ein als Marius erklärter Kopf im Vatikan[1] verwandt. Daß die alten Benennungen Sextus Pompejus oder M. Brutus nicht richtig sein können, hat schon Stosch bemerkt. Brunn erinnert an Cn. Pompejus, mit dem aber keine irgend wesentliche Ähnlichkeit besteht.

Die Meisterschaft des Künstlers verdient, besonders was die lebendige Wiedergabe des Fleisches und der Falten der Haut betrifft, hohes Lob. Die ganze Arbeit ist von außerordentlicher Frische, wie wir sie in augusteischer Zeit nicht mehr finden. 212

[1] Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 83 Fig. 11. [Amelung, Vatican I Taf. 69 Nr. 510 a.]

Hinter dem Kopfe hat der Künstler sich bezeichnet: in ziemlich flüchtiger Schrift, in zwei geraden horizontalen Zeilen, im Abdrucke rechtsläufig, steht da ΑΓΛΘΟΠΟΥϹ ЄΠΟЄΙ Das Schlußsigma des Namens hatte nicht mehr ganz Platz und hat deshalb eine fast vertikale Gestalt. Die meisten, aber nicht alle Buchstabenhasten haben Kugeln an den Enden, die aber klein sind und wegen der ziemlich derben Striche der Hasten selbst kaum bemerkt werden. Mit Recht schreibt Brunn der Schrift „eine gewisse Sorglosigkeit" zu. Der erste Strich beider Α ist etwas länger als der zweite. Theta und Omikron sind kleiner als die anderen Buchstaben. An der Echtheit der Inschrift, die Brunn gegen Stephani verteidigt, kann kein Verständiger zweifeln. Sie ist aber die einzige erhaltene des Künstlers.

Eine schlechte moderne Kopie des Steines befindet sich im British Museum (Catal. of gems Nr. 1552, wo irrtümlich ein L auf dem Steine auf Lorenzo dei Medici gedeutet wird, dessen Gemmen aber immer LAVR. MED. signiert sind; der Stein ist nicht älter als das vorige Jahrhundert).

Über eine gefälschte Agathopusinschrift auf einem echten Cameo im Berliner Museum s. oben S. 115 [S. 158].

Onesas.

1. Taf. 8, 16 [26, 16]. Gelbe, durchsichtige Glaspaste, dünne Scheibe. Schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts bekannt. Jetzt im Florentiner Museum. Vgl. die Literatur bei Köhler-Stephani S. 351 Anm. 10. Brunn S. 519 f. Hier nach dem Cades'schen Abdruck. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 35, 23.]

Eine weibliche Figur, die Leier stimmend. Auf dem linken Beine ruhend, lehnt sie sich mit dem Rücken leicht an einen Pfeiler, auf dem eine kleine Statue steht, nicht, wie gewöhnlich angenommen wird und die Abbildungen zeigen, eine nackte, männliche, behelmte Figur, sondern, soweit die ganz flüchtige, undeutliche Behandlung erkennen läßt, ein weibliches Götterbild im bekannten archaischen Schema der sog. Spes-Figuren. Die ihre Leier stimmende Frau trägt das Haar zurückgewellt und in einen Knoten gebunden; ihr eng sich an den Körper legendes ungegürtetes Gewand läßt die rechte Brust frei. Die Bekleidung erinnert an die Aphrodite des sog. Genetrix-Motivs, die wahrscheinlich auf Alkamenes zurückgeht. An die Lyra ist eine Tänie geknüpft.

Unter der Figur links im Felde steht in zwei horizontalen Zeilen, im Abdrucke rechtsläufig ΟΝΗϹΑϹ ЄΠΟΙЄΙ (beistehend vergrößert). Der erste Buchstabe beider Zeilen ist durch die jetzige Fassung zum Teil verdeckt. Die Buchstaben haben keine oder fast ganz verschwindende Kugeln an den Enden. Die Schrift ist sehr verwandt denen der 213 vorigen Steine, doch nicht so sorglos, aber mit derselben leichten Sicherheit eingegraben. An Echtheit von Bild und Inschrift kann nicht der leiseste Zweifel sein.

Die anmutig schöne und einfache Komposition erinnert ebenso wie die leichte duftige Behandlung an die Weise des 4. Jahrhunderts, die Onesas sich,

wie es manche andere Künstler der hellenistischen Zeit taten, zum Vorbilde genommen zu haben scheint.

Der stumpfe Charakter der Formen ist in unserem Falle lediglich ein Mangel des antiken Glasflusses, nicht aber des ihm zu Grunde liegenden Originales, wie schon Stephani mit Recht gegen Köhler vermutete. Die Berliner Sammlung besitzt zwei gleichermaßen antike Glasflüsse (der eine weiß, der andere bräunlichgelb), die von einem und demselben Originale genommen sind; der eine ist aber wesentlich schärfer als der andere. Diese beiden Pasten[1] sind auch durch ihre Komposition und ihren Stil der hier besprochenen sehr verwandt; in ähnlich einfach schöner Weise lehnt eine nackte, den Mantel hinter sich ausbreitende weibliche Gestalt an einem Pfeiler, der eine archaische Dionysosstatue trägt; nur ist das Bild noch bedeutend schöner als das des Onesas. Sicher zu benennen ist die weibliche Figur in keiner der beiden Kompositionen.

Schließlich ist zu erwähnen, daß zahlreiche Fälschungen, die aufzuführen nicht lohnt, sich an diese Onesas-Paste angeschlossen haben.

2. Taf. 8, 17 [26, 17]. Carneol; oben fragmentiert. Im Florentiner Museum. Seit Anfang vorigen Jahrhunderts bekannt. Die Literatur bei Köhler-Stephani S. 347 Anm. 29. Brunn S. 520 f. Hier nach der Stoschischen Paste; der Cades'sche Abdruck gibt den Oberkopf teilweis ergänzt. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 35, 26.]

Kopf des jugendlichen Herakles mit Lorbeerkranz und Tänie. An der Wange herab keimt der erste Bartflaum. Um die Schultern ist das Löwenfell geknotet. Der Ausdruck ist voll wilder Kraft, ohne doch, wie dies sonst bei Herakleskopfen oft vorkommt, das Vornehme zu verlieren. Über die Stellung des Typus innerhalb der Entwicklung des Heraklesideals vgl. meinen Artikel Herakles in der Kunst, Roscher's Lexikon d. Myth. 1, 2168.

Die Arbeit ist vorzüglich, scharf und doch lebendig und frisch. Besonders schön sind der volle Mund, die Haare und das Fell gearbeitet. An ihrer Echtheit kann nach meiner Ansicht nicht gezweifelt werden. Dagegen hat der Kopf zahlreiche moderne Nachbildungen hervorgerufen.

Links vor dem Halse, an der einzigen Stelle der Grundfläche, wo sich der Name horizontal anbringen ließ, steht ONHCAC. Die Schrift ist so genau dieselbe, wie die auf der vorhin besprochenen Paste, daß sie von einer und derselben Hand herrühren muß; so kehrt z. B. die der Paste eigene charakteristische Art der Biegung des C auch hier wieder. Die Inschrift kann keine Fälschung sein. Köhler hält natürlich auch diesen Stein für modern. Mit Unrecht folgt ihm diesmal Brunn.

Von der auch bei Brunn, S. 521, erwähnten Wiederholung in der niederländischen Sammlung liegt mir ein Abdruck vor (de Jonge, Cat. d'empr. 748): 214 es ist eine elende moderne Kopie des Florentiner Originals.

[1] Inventar S. 4653. 4654. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 6221 u. 6222. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 36, 25. Münchner Jahrbuch 1910, I S. 3.]

Fälschungen mit Onesas' Namen: der Apollokopf, Impr. d. Inst. 5, 72; Cades 1, E. 14 (vgl. Brunn S. 521); Schrift und Bild sind zweifellos modern. Der Carneol mit der sog. Venus Victrix Cades cl. 1, K, 66 (vgl. Brunn S. 522) befindet sich im British Museum (Catal. of gems Nr. 649); das Bild ist sicher antik und stellt Athena dar, die Inschrift ist ebenso sicher falsch. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 34. 43.]

Sosos.

Taf. 8, 18 [26, 18]. Chalcedon. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt (in der Stichsammlung des Stefanoni 1627; daraus 1653 bei Fort. Licetus, Hieroglyphica, Schema 44; hier noch ohne Inschrift; als Perseus erklärt. Nach Brunn wäre der Stein zuletzt in der Blacas'schen Sammlung gewesen; danach müßte er jetzt im British Museum sein, wo er indeß nicht ist. Wahrscheinlich ist er noch in der Sammlung Carlisle auf Schloß Howard. Vgl. die Literatur bei Köhler-Stephani S. 302 Anm. 93 und Brunn S. 583.[1] [Jetzt British Museum.]

Profilkopf der Meduse mit Flügeln und wohlgeordnetem Haare, das hinten in einen Knoten gebunden ist, von dem einzelne Locken am Halse herabfallen. Nur eine Schlange ist an Stelle der Tänie im Haare vor dem Flügel zu sehen. Der Kopf ist tot gedacht, das Auge ist halb geschlossen, der Mund etwas geöffnet. Das Gesicht ist von reiner Schönheit und ohne alle Andeutung von Schmerz und Todeskampf, ruhig und starr. Nase und Stirne haben jene in hellenistischer Zeit übliche, die ungestüme Kraft der Meduse andeutende heraklesartige Bildung, aber in sehr gemäßigter Weise. Erfindung und Arbeit sind gleich vortrefflich. Den antiken Ursprung beider muß ich für unzweifelhaft halten. Er wird noch bestätigt durch den Vergleich der überaus zahlreichen Wiederholungen und Varianten, von denen Cades cl. 2, F, 61—79 eine Auswahl gibt: keine der mir bekannten kann ihrer Arbeit nach für sicher alt gelten, die meisten sind sogar evident modern. (Vgl. auch unten bei Pamphilos.)

Die Inschrift des Künstlers befindet sich da, wo es der freie Raum der Grundfläche verstattete, wiederum horizontal, mit kleinen im Abdrucke rechtsläufigen Buchstaben geschrieben ϹѠϹΟϹΛ (beistehend vergrößert). Aber die Schrift stimmt mit derjenigen der vorigen Steine überein; die Kugeln fehlen oder sind kaum bemerklich. Die länger gezogene erste Hasta des letzten Buchstabens erinnert an die Agathopus-Inschrift. Das Sigma ist auffallend gleich dem des Onesas. An der Echtheit kann nicht der geringste Zweifel sein;



die Schrift ist von derjenigen der Fälschungen des 16. und 17. Jahrhunderts völlig verschieden. Die Bedenken Köhler's sind nichtig und beruhen auf falscher Deutung der Inschrift, die Brunn zuerst richtig erklärt hat, indem er bemerkte, man müsse von dem letzten Zeichen absehen, wo sich dann der völlig korrekte 215 Name *Σῶσος* ergebe. Köhler las *Σωσοκλ*, indem er annahm, der Schreiber hätte

[1] Bei beiden steht aus Versehen Maffei III, 69 statt II, 69.

statt griechischem ϰ lateinisches C gesetzt; er stand damit unter dem Einflusse der von ihm selbst als falsch erkannten Lesung des Stosch, der CωCOKΛЄ als auf dem Steine stehend gab. Die Vorgänger von Stosch, Canini und Maffei hatten ganz richtig gelesen was dasteht, aber es unerklärt gelassen, was Köhler auch in seiner Annahme der Fälschung hätte zweifelhaft machen müssen. Was aber das Schlußzeichen der Inschrift bedeutet, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht ist der Rand des Steines abgeschliffen und es folgte ursprünglich noch mehr. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 14.]

Wir fügen hier noch einige Künstler an, von denen nur erhaben geschnittene Arbeiten (Cameen) erhalten sind. Die letzteren sondern sich von den signierten Cameen der folgenden Periode durch mehrere charakteristische Merkmale, welche sie zu einer engen Gruppe zu vereinigen gestatten. Vor allem sind ihre Inschriften nicht vertieft, sondern erhaben geschnitten wie das Bild. Dabei war nicht entfernt jener Grad von Eleganz zu erreichen wie bei der vertieft gegrabenen Inschrift. Dagegen hatte das Verfahren den Vorzug der Einheitlichkeit. Ferner sind diese Inschriften nicht kursiv geschrieben, vielmehr verwenden sie die Formen E Ω und Σ. Das Omikron und Theta bilden sie, wie dies auch bei den vertieft geschnittenen Steinen dieser Periode bemerkt ward, kleiner als die übrigen Buchstaben; in den Inschriften der folgenden Periode haben dieselben regelmäßig die volle Höhe der Zeile. Endlich wird noch *ποεῖν* statt *ποιεῖν* gebraucht. Zu diesen äußeren Merkmalen gesellen sich andere stilistischer Art, welche uns berechtigen, diese Gruppe von der augusteischen Periode und der Kaiserzeit zu trennen und ihr ein höheres Alter, die Zeit zwischen dem 3. und dem Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. zuzuschreiben. Der Stil erstrebt noch nicht die Eleganz jener Epoche, er ist derber, frischer, mehr naturalistisch und weniger akademisch als jener.

Athenion.

Taf. 8, 19 [26, 19]. Sardonyx. Cameo. In Neapel. Zuerst in Winckelmann's Monum. ined. Vgl. Brunn S. 477. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 2.]

Zeus im wilden Schlachtgetümmel, über schlangenbeinige Giganten hinwegfahrend. Er trägt das Szepter in der Linken und hält den Blitz in der Rechten zum Wurfe gefaßt; die Jochpferde seines Viergespannes stürmen gerade hinaus, während die beiden Nebenrosse sich hoch emporbäumen. Der eine der Giganten ist bereits rücklings tot hingestürzt, der andere duckt sich vor dem heransausenden Gespann und hält in der Rechten eine Fackel gefaßt. In einem Winkel links unten steht in erhaben geschnittenen kleinen Buchstaben AOHNIΩN. Das Theta ist kleiner als die übrigen Buchstaben; es entbehrt der Kleinheit wegen des Punktes. Alles Erhabene, Bild wie Inschrift, ist aus der oberen weißen Onyxschicht geschnitten; die dunkle Sardlage bildet den Grund. Die Inschrift ist der des Berliner Glascameos genau entsprechend (vgl. oben S. 114 [S. 157]). Der Neapler Cameo läßt durch die Behandlung des Dargestellten eine weitere Datie-

216 rung zu. Die Verwandtschaft mit den Reliefs des großen Altars zu Pergamon ist nämlich nicht nur gegenständlich, sondern auch stilistisch so groß, daß wir den Künstler vom Datum jenes großartigen Werkes nicht ferne denken möchten. Besonders augenfällig ist die stilistische Übereinstimmung bei den Giganten, besonders charakteristisch an den Pferden, in der realistischen Art, wie ihre Anschirrung wiedergegeben ist, im Typus ihrer Köpfe und in der Behandlung der Muskulatur. Aber auch derselbe Geist waltet im Cameo wie im Pergamenischen Friese: es ist hier wie dort dieselbe Wucht, dieselbe hinreißende Gewalt der Darstellung. Das ist kein Nachbilden nach berühmten Mustern wie in augusteischer Zeit, das ist noch lebendiges freies Schaffen.

Zu der Besprechung des Berliner Glascameos im vorigen Abschnitte habe ich einen wichtigen Nachtrag zu machen, der an das Ende dieser Abhandlung gestellt werden soll. Das Resultat desselben ist die erhöhte Wahrscheinlichkeit, daß der Künstler Athenion geradezu am pergamenischen Hofe arbeitete. [Vgl. unten den Nachtrag: Jahrbuch IV S. 84. Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 158.]

Boethos.

Taf. 8, 21 [26, 21]. Sardonyx. Cameo. Zuerst bei Raspe publiziert. Zuletzt in der Sammlung Beverley bezeugt. Hier nach Cades' Abdruck. Vgl. Brunn S. 478 f. Milani, Il mito di Filottete S. 86 ff. und derselbe in den Annali dell' Inst. 1881 S. 266 ff. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 3.]

Milani hat am letztgenannten Orte ausführlich zu beweisen gesucht, der Beverley'sche Cameo sei eine moderne (aber vor 1791 gemachte) mißverstandene Kopie eines Originales, das Choiseul-Gouffier 1782 aus dem Oriente mitgebracht und 1809 in seinem Werke Voyage pitt. II Taf. 16, 1 veröffentlicht habe. Dasselbe sei verschollen; da es keine Abdrücke davon gäbe, sei die einzige Quelle unserer Kenntnis jene Abbildung Choiseul-Gouffier's, die Milani deshalb auch in den Annali a. a. O. Taf. T, 4 wiederholen ließ. Ich kann mich dieser Ansicht meines verehrten Freundes nicht anschließen und glaube vielmehr, daß die Choiseul-Gouffier'sche Abbildung wertlos und ganz aus dem Spiele zu lassen ist. Zunächst ist es ein Irrtum, wenn Milani, Raoul-Rochette folgend, sagt, Choiseul habe den Cameo aus dem Orient mitgebracht. Dies hat schon Brunn bemerkt. Nicht die geringste Andeutung bei Choiseul berechtigt zu jener Annahme; der Text sagt nur, daß der Cameo noch unpubliziert sei. Bei der großen Unwissenheit des Verfassers in archäologischen Dingen ist es nicht zu verwundern, daß er (ebenso wie noch neuerdings Chabouillet in der Gaz. arch. 1886 S. 151 f.) die Publikation bei Raspe nicht kannte. Die von der Reise stammenden Gegenstände sind immer ausdrücklich mit ihrem Fundorte bezeichnet. Der Cameo des Philoktet aber befindet sich auf einer Sammeltafel mit dem Titel *„Médailles et pierres gravées relatives aux îles de Lemnos etc. et aux villes maritimes de la Thrace“*. Wie Philoktet wegen Lemnos, so ist Abdera's wegen eine beliebige

Gemme mit Herakles und Diomed ebenda abgebildet. Eine andere derartige Tafel ist Bd. II Taf. 67 *„Méd. et antiquités relatives aux villes de l'Hellespont“*; hier ist ein Wandbild aus Herculaneum Helle darstellend und ein römischer Protesilaossarkophag publiziert: so wenig diese aus dem Orient stammen, so wenig jener Philoktet-Cameo. Die Abbildungen des Werkes sind aber so überaus un- 217 treu und ungenau, stilistisch verfehlt und zurechtgemacht, daß die Differenzen, welche Milani zwischen der Abbildung des Cameos und dem Abdrucke des Beverley'schen Originals hervorhebt, nichts bedeuten. Man vergleiche nur die Art, wie eine alte griechische Bronze und schwarzfigurige Vasen auf Taf. 30 wiedergegeben sind. Vor allem aber geben sich jene Abweichungen, in denen Milani die originale antike Fassung sieht, vielmehr als willkürliche Entstellungen des modernen Zeichners deutlich zu erkennen. Die Mücken, auf die Milani so großen Wert legt, sind so klein auf der vierfach vergrößerten Abbildung, daß sie auf dem Cameo in erhabener Arbeit überhaupt gar nicht vorhanden gewesen sein können. Ferner ist die naturalistisch malerische Behandlung des Felsgrundes auf einem antiken Cameo ganz unmöglich. Dann ist der Ausdruck des Kopfes völlig modern. Ferner gab der Zeichner, indem er das Original verschönern wollte, dem Helden akademische volle Formen statt der charakteristischen abgemagerten des Originales. Endlich ist von den beiden Theta's natürlich das gute kleine mit dem Punkte auf dem Beverley'schen Exemplare das originale, nicht das große schlechte mit dem Querstriche auf Choiseul's Abbildung.

Mit dem von Enea Vico (ohne Inschrift) gestochenen Steine kann unser Cameo identisch sein, braucht es aber nicht, da andere antike Wiederholungen des Motivs existieren.

Für die Echtheit des Cameo ist Brunn gewiß mit Recht gegen Köhler und Stephani eingetreten. Betrachten wir ihn nun näher.

Dabei ist zunächst zu bemerken, daß das Motiv — der an der Erde sitzende Philoktet, der seine Wunde, die er mit einer Binde verbunden hat, mit einem Vogelflügel fächelt — in mehreren antiken Gemmen vorkommt, die älteren Stil zeigen oder zu demselben wenigstens noch in naher Beziehung stehen. Etwas affektiert streng und kaum sehr alter Zeit doch wohl antik ist der Stein bei Cades cl. 3 E 257 (Milani, Mito di Fil. Taf. 2, 36). Die sicher alten Pasten, Annali 1881 Taf. T 3 und S. 266, sowie der Scarabäus, Cades 3 E 259 (Milani, Mito Taf. 2, 38), sind freier, aber doch mit Resten strengeren Stiles. Der letztere fügt schwirrende Mücken und den sich verstohlen nähernden Odysseus zu und deutet so wohl auf ein größeres Gemälde als Vorlage (etwa des Aristophon?). Die Mücken überließen die anderen Künstler, und so auch der des Cameos, dem Beschauer sich nach Belieben in der Phantasie zu ergänzen; es war für die Alten selbstverständlich, daß das Fächeln auch diesem Zwecke dienen sollte. Boethos hat also ein ursprünglich in strengerem Stile gestaltetes Motiv aufgegriffen. Aber wie hat er es umgebildet! Ganz im realistischen Sinne seiner Zeit schildert er

den Helden als von Kräften gekommenen, abgefallenen Kranken. Mit Recht sagt Brunn: „die Arbeit drückt den Zustand des von langen Leiden abgemagerten Helden ganz vortrefflich aus“. Nur durch ernstes Studium erworbene sichere anatomische Kenntnisse befähigten den Künstler, diesen Körper, aus dem alles Fett verschwunden ist, wo das Knochengerüste nur von schwachen Muskeln, Sehnen und Haut bekleidet erscheint, so naturtreu zu bilden. Auf den Kopf ist 218 zwar keine besondere Sorgfalt verwendet, doch ist er mit dem Körper in Übereinstimmung gebracht: das Haar klebt wirr und ungepflegt am Kopfe, der Backenknochen tritt heraus und nur mit Anstrengung scheint der müde, matte Mann den Blick nach der alten Wunde zu richten, die seine Kräfte verzehrt hat. Dabei ist gar keine Übertreibung zu bemerken, welcher der Moderne bei einem solchen Gegenstande kaum ausgewichen sein würde. In der erhaltenen antiken Kunst ist mir nur ein völlig analoges Werk bekannt, nämlich die ganz vorzügliche Bronzestatuette eines kranken Mannes, welche Sir Francis Cook in Richmond besitzt (vgl. Michaelis, Anc. marbles in Gr. Brit. S. 629, 29; ganz schlechte Abbildung, Revue arch. 1844, Taf. 13 [Catalogue of the Antiquities in the Collection of W. Francis Cook Nr. 32 Taf. 30]). Das ohne Ende gelobte Gemälde eines Kranken von Aristides (Plin. 35, 100) werden wir uns verwandt denken dürfen.

Die Inschrift ΒΟΗΘΟΥ steht im freien Felde mit klaren, festen und schönen Buchstaben, was nur dadurch möglich ward, daß sie etwas größer gehalten sind als die des Athenion; so war denn auch Platz für den Punkt im Theta, das dennoch etwas kleiner ist als die anderen Buchstaben; noch kleiner ist das Omikron. Allein die Inschrift würde genügen, den Stein für echt zu erklären.

Daß der Steinschneider Boethos mit dem Toreuten gleichen Namens identisch sei, ist wenigstens nicht unmöglich.

Protarchos.

Taf. 8, 20 [26, 20]. Sardonyx. Cameo. Das Bild ist aus der weißen Schicht geschnitten, ebenso die Buchstaben (vgl. Athenion). In Florenz. Vgl. Brunn S. 523. Die Echtheit ist unbestritten. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 1.]

Eros, von kindlichen Formen, reitet auf einem Löwen und spielt die Kithara. Im Abschnitt unten steht die erhaben aus der weißen Schicht geschnittene Inschrift ΠΡΩΤΑΡΧΟΣΕΠΟΕΙ. Im Bestreben, die Buchstaben klein zu machen, sind dieselben teilweise etwas undeutlich und unschön geworden; daher ist zu erklären, daß man lange *Πλώταρχος* las.[1] Das Omikron ist wesentlich kleiner als die Zeilenhöhe; das Tau hat relativ kurzen Vertikal- und breiten Horizontalstrich. Die Arbeit ist ganz hübsch und lebendig, aber nicht gerade hervorragend. Eine antike Wiederholung ohne Inschrift in erhaben geschnittenem Steine befindet sich in Braunschweig. [Ein weiterer Cameo des Protarchos: Furtwängler, Antike Gemmen III S. 447 Fig. 230.]

[1] Merkwürdigerweise liest noch King, Ant. gems I S. XII so, obwohl das Ρ vollkommen deutlich ist, wie ich mich am Originale überzeugte.

3. Steinschneider der augusteischen Periode und der früheren Kaiserzeit.

Dioskurides.

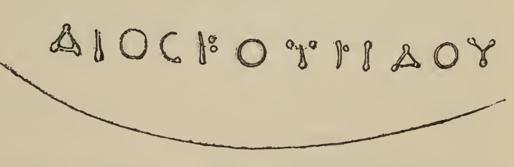
Durch literarische Überlieferung (Plin. 37, 8) als berühmter Meister bekannt, der das Porträt des Augustus sehr ähnlich schnitt. Von den zahlreichen mit seinem Namen bezeichneten Gemmen sind die folgenden nach meiner Ansicht für echt zu halten:

1. Der Berliner Cameo mit Herakles und dem Kerberos. S. oben S. 106 ff. [oben S. 149 ff.].

2. Taf. 8, 22 [26, 22]. Carneol. Aus Stosch's Händen zuletzt in der Marlborough'schen Sammlung. Vgl. Köhler-Stephani S. 115. 297. Brunn S. 480. Story-Maskelyne, Marlb. gems Nr. 167. Hier nach Cades' Abdruck, der von demselben 219 Originale genommen ist wie die Stoschische Paste in Berlin, die sicher von dem einst Stoschischen Originale stammt. Dasselbe hat nach Story-Maskelyne durch Überpolieren stark gelitten („*has been repolished nearly to its ruin*"). [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 10.]

Hermes in Chlamys und Petasos, von vorne, stehend; das Kerykeion in der Linken, die Rechte leer, gesenkt. Es ist offenbar, daß hier ein statuarisches Werk in kleinem Maßstabe kopiert ist. Wir besitzen auch noch eine statuarische Kopie des Originales, die bekannte „Phokion" genannte Statue des Vatikans, auf deren Ähnlichkeit mit dem Merkur dieser Gemme schon Brunn hingewiesen hat. Es liegt aber mehr als Verwandtschaft, es liegt Gleichheit der Komposition vor, die nur durch Annahme eines gemeinsamen und zwar natürlich statuarischen Originales zu erklären ist. Der bärtige, behelmte Kopf des „Phokion" ist bekanntlich nicht zugehörig und die Statue nach der Gemme zu ergänzen. Das Original war gewiß ein Werk des 5. Jahrhunderts und zwar wahrscheinlich der phidiasischen Schule.[1] Der Charakter großartiger Einfachheit und Schlichtheit, welcher die Statue auszeichnet, ist, wie Brunn mit Recht hervorhebt, auch in der Gemme vortrefflich zum Ausdrucke gekommen. Der Künstler der letzteren hatte sich offenbar in das Wesen seines Originales ganz vertieft und nur dieses, nicht eigene Ideen rein wiederzugeben gesucht. Technisch meisterhaft ist namentlich der Kopf mit dem Petasos und seinem vorstehenden Rande.

Links von oben nach unten läuft in gerader Linie die Inschrift ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ (beistehend vergrößert). Die Schrift ist überaus elegant und fein; die kleinen Kugeln an den Enden sind deutlich prononciert; die Hasten selbst sind durch Abschleifen der Oberfläche noch dünner geworden als sie schon waren. Das Κ besteht nur aus



[1] Vgl. Friedrich-Wolters, Gipsabg. ant. Bildw. Nr. 479.

der geraden Hasta und zwei kleinen Kugeln rechts davon; die schrägen Hasten selbst sind weggelassen oder wenigstens jetzt nicht mehr sichtbar. Rho gar ist nur als gerader Strich mit einem kleinen Punkte daneben an Stelle der Rundung gebildet. Diese elegante Schreibart wurde erst von den Pichlern imitiert; sie findet sich noch nirgends an den Fälschungen, die zur Zeit, als Stosch sein Werk publizierte (1724), existierten. Danach urteile man über Köhler's Behauptung, der Augenschein lehre, daß die Inschrift „aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts“ herrühre. Arbeit und Inschrift beweisen vielmehr zwingend die Echtheit des von Stosch und hier nach dem Abdruck publizierten Carneols. Dann muß derselbe aber auch identisch sein mit dem von de Montjosieu 1585 erwähnten und von Spon als einst bei Orsini befindlich publizierten Steine, da es zwei echte Exemplare gewiß nicht gegeben hat. Für diese Identität der Stoschischen und der einst Orsinischen Gemme spricht auch der Umstand, daß jene, wie oben nach 220 Story-Maskelyne bemerkt ist, sehr stark überpoliert ist; solch barbarisches Verfahren war eben im 16. Jahrhundert üblich, aber nicht mehr zu Stosch's Zeiten. Eine Kopie kam aus der Blacas'schen Sammlung in das British Museum, Bild und Schrift im Stile der Pichler; die im Catal. of gems 2299 offen gehaltene Möglichkeit, daß dieses Exemplar der von de Montjosieu gesehene Stein sei, ist demnach ausgeschlossen.

3. Taf. 8, 23 [26, 23]. Blasser Carneol. Zuerst bei Stosch, doch nach 1724. Dann in der Sammlung Carlisle (wahrscheinlich noch auf Schloß Howard). Hier nach Cades' Abdruck. Vgl. Köhler-Stephani S. 118. 297 f. Brunn S. 492. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 6.]

Hermes, auf der Linken eine Schüssel mit einem Widderkopfe, in der Rechten das Kerykeion; über die linke Schulter hängt die Chlamys herab. Auch diese Figur ist offenbar nach einer Statue kopiert, die ebenfalls gegen Ende des 5. Jahrhunderts entstanden sein wird. Links steht von oben nach unten in gerader Linie ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ. Das Rho ist wie bei Nr. 2 nur als Strich mit Punkt daneben gebildet. Auch sonst stimmt die Schreibart mit Nr. 2 durchaus überein, nur ist sie nicht ganz so sorgfältig und elegant, wie denn einige Buchstaben ein wenig ungleich hoch stehen; aber im wesentlichen ist es dieselbe Handschrift.

Die Verwandtschaft mit dem vorigen Steine scheint mir nicht nur äußerlich — in Stellung der Figur wie der Inschrift im Raume — sondern auch innerlich, d. h. in der Art der Auffassung und Wiedergabe eines gegebenen statuarischen Vorbildes so überaus groß, daß man beide Arbeiten, auch wenn die Inschriften fehlten, einem Künstler zuschreiben dürfte. Daß die Ausführung des nackten Hermes reicher erscheint als die des bekleideten liegt offenbar nur an dem verschiedenen Charakter des Originales, welchen der Künstler sich wiederzugeben bemühte. Der Körper ist vorzüglich modelliert und besonders schön ist auch die zart behandelte Chlamys, die da, wo sie am Rücken herabfällt, kaum sichtbar

ist. Brunn folgt hier dem verwerfenden Urteile Köhlers, wie mir scheint, mit Unrecht. Ich muß diesen Stein vielmehr für ebenso gut und echt halten wie den vorigen.

4. Taf. 8, 26 [26, 26]. Carneol. Zuerst 1716 erwähnt; nach der, wie Brunn gegen Köhler mit Recht annimmt, durchaus unverdächtigen Angabe von Mariette, Traité I (1750) S. 61, b früher im Kabinett der Könige von Frankreich, aus dem ihn Louis XIV. nahm, um ihn seiner Tochter zu schenken;[1] 1726 vom Duke of Devonshire gekauft. Vgl. Köhler-Stephani S.133. 303 A.98. Brunn S.489 f. Noch jetzt als Teil eines prachtvollen Schmuckes in Devonshire House, s. Westropp, Precious-stones S. 157. Hier nach Cades' Abdruck. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 1.]

Diomedes, in der bekannten Situation beim Palladienraub, vorsichtig leise über den Altar hinwegsteigend.[2] In der Rechten hat er das gezückte Schwert, in der von der Chlamys verhüllten Linken das Palladion. Unten liegt eine undeutliche, bekleidete Leiche. Als Andeutung des Heiligtums dient eine Säule 221 mit einer vom Rücken gesehenen männlichen Statue, bei der ein Original strengen Stiles vorschwebte (Unterarme vorgestreckt, kurzer Mantel vom Rücken über beide Schultern herabfallend). Rechts, von unten nach oben, in gerader Linie die Inschrift ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ, geschrieben ganz wie auf den vorigen Steinen, tadellos schön, elegant und fein. Die Kugeln treten aber etwas weniger hervor. Kappa zeigt kleine schräge Striche und Rho ist mit einer wenn auch sehr kleinen Rundung an der Längshaste geschrieben. Die Inschrift trägt das unverkennbare Gepräge der Echtheit.

Köhler wollte diesen Stein für ein Werk des Flavio Sirleti halten, was schon nach der glaubwürdigen Angabe Mariette's über die Geschichte desselben unmöglich ist; unmöglich aber vor allem deshalb, weil die Arbeit der Gemme den nicht bestimmter zu definierenden Stempel der Echtheit trägt, den weder jener Künstler, wenn er auch gerade diesen sauber vollendeten Flachreliefstil zu imitieren gesucht hat, noch irgendein anderer Neuerer je hat fälschen können.

Dioskurides hat hier ein Meisterwerk geliefert in zarter, man möchte sagen duftiger Behandlung bei ganz flacher Erhebung. Die Hauptsachen treten wirkungsvoll heraus und das Nebensächliche verschwindet trotz der vollendeten Ausarbeitung allen Details. Manches ist nur wie hingehaucht. Gerade das aber haben die modernen Künstler nie erreicht. Schon die Behandlung der Chlamys auf der vorigen Gemme gab uns einen Begriff von dem, was hier in viel reicherem Maße geleistet ist. Die Muskulatur ist wundervoll in ihrer Modellierung.

---

[1] Mariette behandelt in jenem Werke speziell die Gemmen du cabinet du Roi; er war also wohl in der Lage, von der Geschichte dieses Kabinetts etwas zu wissen. In dem Louis XV. gewidmeten Werke wird er gewiß nicht gewagt haben zu berichten, daß dessen großer Vorfahr dem Kabinett ein kostbares Stück entzogen, wenn dies nicht wahr, d. h. wirkliche Tradition gewesen wäre.

[2] Vgl. die gute Schilderung des Motivs von O. Jahn im Philologus I, 1845, S. 49.

Diomedes mit dem geraubten Palladion ist ein Lieblingsgegenstand auf den Gemmen, welche ihrem Stile nach den letzten Jahrhunderten v. Chr. zuzuschreiben sind. Es kommen ganz verschiedene Motive vor, doch zu den beliebtesten gehört die Komposition, welche auch Dioskurides gewählt hat. Abgesehen von vielen neueren Wiederholungen[1] finden wir dasselbe, und zwar genau übereinstimmend in allen wesentlichen Punkten mit unserem Dioskurides-Steine, in ziemlich zahlreichen antiken Gemmen und Pasten.[2] Mehrere derselben versuchen auch die zarte Behandlung in Flachrelief ähnlich jenem. Auch unter den signierten Steinen dieser Epoche werden wir im Folgenden einige gute Wiederholungen kennen lernen (vgl. Gnaios, Polyklet). Doch sie alle überragt, wie Brunn mit Recht bemerkt, in der Ausführung wie der „Feinheit" der Auffassung der Stein des Dioskurides. Das Original, das all diesen Arbeiten zu Grunde liegt, enthielt 222 aber nicht die Figur des Diomedes allein. Dies haben schon Stosch[3] und Mariette[4] gesehen. Wesentlich vollständiger erscheint die Komposition auf der Gemme des Felix (s. u.), wo Odysseus, auf den Leichnam deutend, Diomed gegenüber steht. Das Original war gewiß ein Gemälde oder ein Relief des malerischen hellenistischen Stiles.

Die folgenden zwei Steine zeigen, daß Dioskurides nicht nur in zarter, flacher Behandlung, sondern auch in kräftigem Tiefschnitt Hervorragendes leistete.

5. Taf. 8, 24 [26, 24]. Amethyst. Zuerst von Winckelmann in den Monum. in. erwähnt. Im Besitze des Fürsten von Piombino zu Rom [jetzt im englischen Privatbesitz]. Vgl. Köhler-Stephani S. 147. Brunn S. 488. 486. Michaelis in Schäfer's Demosthenes III[2] S. 411, δ. Hier nach Cades' Abdruck. [Antike Gemmen Taf. 49, 7.]

Demosthenes, Kopf und Brust von vorn. Offenbar eine Kopie nach jenem Statuentypus, von welchem uns zwei bekannte gute Exemplare (in Knole und im Vatikan) erhalten sind und welcher, gewiß mit Recht, auf Polyeuktos zurückgeführt wird.[5] Die Gemme stellt den obersten Teil der Statue ziemlich genau

[1] Für modern halte ich z. B. Cades cl. III E. 279; ferner die Berliner Steine, Tölken, Verzeich. Kl. 4, 359 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 6886] und 360.

[2] Antik sind: der große Chalcedon bei Cades cl. III E. 283 aus Lorenzo dei Medici's Sammlung, der schon von Donatello in einem Medaillon des Palazzo Riccardi und von mehreren andern Künstlern der Renaissance (Berliner Museum Nr. 219 und 654) nachgebildet worden ist. Ferner in Berlin der Carneol, Tölken, Verz. cl. 4, 358 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 6885] und die Paste 361 [4306]; ebenda die Pasten Inventar S. 1848. 1859. 1860. 1861. Fast alle diese Exemplare sind von ziemlich flüchtiger und geringer Arbeit. Die älteste Wiederholung ist die auf einem kleinen konvexen Sard des frührömischen Stiles (3.—1. Jahrh. v. Chr.) in der kgl. niederländischen Sammlung (de Jonge, Catal. d'empr. 887). Die Abbildungen und Notizen bei Levezow, Raub des Pallad. auf den geschnittenen Steinen d. Altert., 1801, welche Overbeck in seiner Gallerie heroischer Bildwerke wiederholt hat, sind ganz unbrauchbar.

[3] Gemmae cael. S. 38.

[4] Traité S. 37.

[5] Vgl. Michaelis und dessen schöne Erläuterung der Statue a. a. O.

dar. Die charakteristischen Formen sind mit großer Schärfe wiedergegeben und wirken äußerst lebendig. Eine gewisse Härte, die man getadelt hat, lag hier vielmehr in der Absicht des Künstlers. Am linken Nasenflügel ist ein kleiner Fehler vorgekommen, wenn es nicht ein Fehler des Cades'schen Abdruckes ist, nach dem ich urteile.

Links neben dem Kopfe läuft von oben nach unten in gerader Linie die Inschrift ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ. Dieselbe ist im Abdrucke kaum sichtbar; bei manchen Buchstaben sind nur die kleinen Kugeln zu sehen und die dünnen Hasten sind verwischt. Brunn, der das Original untersucht hat, bemerkt, daß das ganze Feld stark angegriffen, „fast wie durch vielen Gebrauch abgenützt“, erscheine. Die Schrift ist vorzüglich, schön und regelmäßig, die Kugeln sind klein, die Hasten dünn.

Die Zweifel Köhler's an der Echtheit hat Brunn durch seine Beobachtungen am Originale widerlegt. Aber auch allein nach dem Abdrucke läßt sich jeder Zweifel als völlig unberechtigt bezeichnen. So unverkennbar ist der Stempel der Echtheit bei Bild und Inschrift.

6. Taf. 8, 25 [26, 25]. Carneol. Köhler S. 139 gibt an, ich weiß nicht auf wessen Autorität, er sei 1756 gefunden auf einer Besitzung des Duca di Bracciano, der ihn zuerst besessen. Erste Erwähnung nebst Publikation bei Bracci. Kam dann in die Sammlung Poniatowski und zwar bevor dieselbe durch jene berüchtigte Masse von Fälschungen erweitert wurde (wie aus Visconti's Katalog des älteren Bestandes der Sammlung ersichtlich ist). Nach Nuove Memorie dell' Inst. S. 60 kam eben dieser Stein 1863 mit dem Legate eines Sir Will. Currie ins Florentiner Museum. Dieser Florentiner Carneol schien mir indeß nur eine Kopie des Poniatowski'schen zu sein; ein Abdruck desselben, der genaue Vergleichung ermöglichte, steht mir nicht zu Gebote. Gute Abdrücke des Poniatowski'schen Steines bei Cades und in den Abdrücken der Samml. Poniatowski. Ungenügende Abbildung neuerdings bei Overbeck, Kunstmyth. des Zeus, Gemmentafel V 10; vgl. S. 486. Vgl. Köhler-Stephani S. 139. 306. Brunn S. 488 f. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 9.] 223

Weiblicher Kopf mit Hals und Schulteransatz, leise gesenkt nach seiner Rechten. Aus dem reichen, nur mit einer einfachen Binde geziertem Haare treten über der Stirn zwei kurze Hörnchen der Form wie bei einem jungen Stiere hervor. Locken fallen auf die Schultern. Halsband und Ohrgehänge sind reich und schön.

Rechts vom Kopfe steht im Felde von unten nach oben in gerader Linie geschrieben: ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ (beistehende Vergrößerung), wiederum wie auf den vorigen Steinen höchst elegant und schön, mit kleinen Kugeln und dünnen Hasten. Das Ρ ist zu nahe an Ι geraten und hat nur eine sehr kleine Rundung. Das schöne ziemlich große Ο ist allen besprochenen Dioskuridesinschriften eigentümlich. Die Gleichheit der Handschrift ist bei allen überhaupt unverkennbar. Die Inschrift läßt keinen Zweifel an ihrer Echtheit zu und ebensowenig das Bild.

Über die Schönheit des letzteren äußert sich selbst Köhler begeistert. Mit Recht hat man das Werk als das schönste der mit Dioskurides' Namen versehenen bezeichnet. Die milde weiche Fülle des Gesichtes ist ganz wundervoll und erinnert etwas an den berühmten kapitolinischen Marmorkopf der sog. Ariadne. Besonders lieblich wirkt das Niederschlagen der Augen. Wußte Dioskurides im Porträt des Demosthenes Energie und Kraft auszudrücken, so ist ihm hier die höchste Anmut und weichste Schönheit gelungen. Die Art der Arbeit, besonders der Haare, verrät aber trotz der beabsichtigten Verschiedenheit die gleiche Hand an beiden Werken. Wunderbar ist, wie bei diesem tiefen Schnitt eine solche Zartheit erreicht werden konnte wie an unserem Kopfe.

Daß auch dieser auf ein statuarisches Original zurückgehe, ist nach dem bisher Beobachteten und nach dem Charakter des vorliegenden Typus durchaus wahrscheinlich. Ein Idealkopf wie dieser, von so völlig statuarischem Charakter, kann in augusteischer Zeit nicht mehr neu für eine Gemme erfunden sein; ein solcher wird hier immer nur als Nachahmung eines berühmten Originales gelten können.

Wen aber stellt der Kopf dar? Die Namen Isis und Io wurden vorgeschlagen. Ich glaube, daß neuerlich in Tarent gefundene Stirnziegel, die etwa dem 4. Jahrhundert angehören, für diese Frage von größter Wichtigkeit sind. Auf denselben[1] erscheint ein weiblicher Kopf mit kurzen Stierhörnern ganz wie hier. Doch sind außerdem auch die Ohren die eines Rindes. In den Ohren aber befinden sich reiche Gehänge und der Hals ist mit prächtigem Schmuckbande geziert, ganz wie auf der Gemme. Der stilistische Charakter dieses Typus auf den Stirnziegeln ist aber ein wesentlich älterer; es ist derjenige der Zeit gegen 400. Von der lieblichen Weichheit unseres Kopfes ist nichts zu sehen. Die Zusammengehörigkeit ist aber doch offenbar. Ich nehme also an, daß die Gemme auf eine spätere Umgestaltung desselben Typus zurückgeht, welchen wir in älterer Form auf den
224 Tarentiner Stirnziegeln finden. Für letztere aber wird man die Deutung auf Io sehr unwahrscheinlich finden und vielmehr nach dem Namen einer Göttin suchen. Ich schlage den der Artemis Tauropolos vor. Ein Kult derselben in Tarent ist uns zwar nicht überliefert, aber kann sehr wohl bestanden haben; Artemis war den Terracottafunden nach eine der zumeist verehrten Gottheiten in Tarent. Auch die Bildung mit Stierhörnern ist für die Göttin bis jetzt nicht nachgewiesen worden, indem wir sie nur auf dem Stiere reitend kennen, aber sie erscheint durchaus passend für dieselbe und die entsprechende Bildung der Io, die man als Andeutung der Verwandlung faßte, wird vielmehr eigentlich die eines Kultusbildes gewesen sein, welches der Göttin das Attribut der Stierhörner beilegte, aus welchem ätiologisch erst die Verwandlungssage entstand. Die zur Heroine herabgedrückte Io wird im Wesen der Tauropolos gleich gewesen sein.

---

[1] Mehrere Exemplare in Berlin; sehr zahlreiche im Tarentiner Museum.

Der Künstler, welcher die herrliche, von Dioskurides so schön wiedergegebene, weiche spätere Gestalt des Typus der vermuteten Tauropolos schuf, wird die uns aus dem Altertum überlieferte Deutung dieser Göttin auf den Mond schon gekannt haben. Seine Schöpfung wird verständlicher, wenn man ihm die Vorstellung von der milden Schönheit des Mondenlichtes unterschiebt, das, alles beherrschend, über die Erde sich ergießt.

Es gibt Wiederholungen des Kopfes auf Gemmen ohne die Hörner; dieselben sind aber, soweit ich sie kenne, modern und im Verhältnis zum Steine des Dioskurides sehr gering.[1] Eine ganz schlechte und ungenaue Kopie des letzteren mit der Inschrift kam aus der Pulsky'schen Sammlung in das British Museum (Catal. of gems Nr. 1691).

Wir gewinnen aus diesen sechs echten Werken des Dioskurides das Bild eines sehr vielseitigen und überall mit höchster technischer Meisterschaft arbeitenden Künstlers. Er schneidet erhaben wie vertieft, und in letzterer Art ist er gleich meisterhaft, wenn er ganz flach bleibt, wie wenn er tief in den Stein hinein geht. Was er darstellt, sind nicht eigene Erfindungen; er schließt sich vielmehr an berühmte Originale an. In diese vertieft er sich und bestrebt sich, ihren Charakter möglichst treu und in vollendeter Technik wiederzugeben. Alle seine Arbeiten zeichnet ebenso wie seine Künstlersignatur eine besondere Eleganz aus.

Alle anderen Steine mit Dioskurides-Inschriften, die ich kenne, muß ich für 297 neuere Arbeiten halten, wiewohl einige darunter sind, die auch Brunn für antik ansieht. Indeß ist zu hoffen, daß die Zahl der echten Werke des Dioskurides sich noch vermehre, da etliche erhalten aber verschollen zu sein scheinen. Mehrere von den wichtigsten der unechten Steine müssen wir einzeln besprechen.

1. Taf. 11, 16 [28, 16]. Der Pariser Amethyst mit dem sog. Mäcenas-Kopfe, den Stosch, Mariette u. a. abbilden, von dem mir mehrere Abdrücke vorliegen (eine Glaspaste der Stoschischen Sammlung, Winckelmann, Descr. 4, 214, danach auf unserer Tafel; Gipsabdrücke bei Lippert, in der vor 1834 gefertigten, in Berlin befindlichen Sammlung von Abgüssen des Pariser Kabinetts und in der Cades'schen Sammlung) und der sich gegenwärtig im Cabinet des médailles zu Paris befindet (vgl. Chabouillet, Catalogue général des camées et pierres gr. de la biblioth. imp. S. 269 Nr. 2077) ist, wie mir der Augenschein zu lehren scheint, ein Werk des späteren 16. oder des 17. Jahrhunderts. Die ganze Arbeit, die übrigens an sich recht gering ist und keinerlei Lob verdient, ist durchaus unantik in der Auffassung wie der Ausführung. Die Inschrift ΔΙΟCΚΟΥΓΙΔ□Υ gar ist von den echten himmelweit entfernt, im Ganzen wie im Einzelnen; die flüchtigen, ungleichmäßigen Buchstaben entbehren auch der Kugeln. Daß dieser

[1] So ist Cades I A 162 eine recht schlechte moderne Kopie; ebenda 161 nach der andern Seite gewendet, noch schlechter. Auch in der Sammlung des Grafen Tyskiewicz habe ich eine geringe Kopie auf einem Carneole gesehen.

moderne Charakter von Schrift und Bild nur etwa Folge der Überarbeitung eines antiken Steines sei, halte ich für unmöglich; die Arbeit ist völlig einheitlicher Art. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 5.]

298 Chabouillet (a. a. O.) — derselbe, der jetzt fast alle Gemmen bezweifelt — hält den Stein für antik und für *„un des plus beaux fleurons de la collection de France“*. Derselbe erkennt sogar in einer ganz geringen modernen Replik des Kopfes mit der Dioskurides-Inschrift (Catalogue Nr. 2078; in der Pariser Abdrucksammlung zu Berlin Nr. 439) eine antike Wiederholung jenes Amethysts. Doch auch Brunn (S. 482 ff.) glaubte letzteren für ein echtes, wenn auch nicht unversehrtes Werk des Künstlers halten zu müssen, und zwar deshalb, weil er ihn für identisch mit dem 1605 von Peiresc gesehenen Amethyste ansah. Indeß abgesehen davon, daß das Bekanntwerden eines Steines um 1605 für die Echtheit desselben allein noch nichts beweist, so ist auch jene angenommene Identität unmöglich. Der Amethyst, welchen Bagarris im Jahre 1605 in Paris dem berühmten Gelehrten Peiresc zeigte, muß ein anderer Stein als der eben besprochene gewesen sein, der mit dem Kabinett des Lauthier aus Aix zu Ende des 17. Jahrhunderts in die königliche Sammlung zu Paris kam.[1] Brunn's scharfsinnige Bemerkungen (S. 482 f.) zeigen nur, daß es derselbe gewesen sein könnte. Er war es aber nicht. Denn jener von Peiresc gesehene war offenbar ein antikes echtes Werk des Dioskurides. Dies geht aus der Nachricht über die Inschrift hervor. Dieselbe zeigte kleine Kugeln an den Enden der Hasten, die so dünn waren, daß sie übersehen werden konnten (also war die Oberfläche nach dem gewöhnlichen Verfahren jener Zeit abgeschliffen worden). Peiresc zeichnete die Kugeln auf das Papier, verband sie mit Linien und las nun ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ. Seine Abschrift[2] stimmt so genau mit der Schreibart der echten Signaturen des Künstlers, daß die Inschrift und also der Stein echt gewesen sein müssen. Denn diese Schriftart war den Fälschern um 1605 noch völlig unbekannt. Daß der Pariser Stein dennoch derselbe und nur überarbeitet sei, muß ich, wie schon bemerkt, dem Augenschein der guten mir vorliegenden Abdrücke nach für völlig ausgeschlossen halten.

Es müssen also Bagarris oder Lauthier den echten Stein anderweitig verkauft und an seine Stelle eine Kopie — den jetzigen Pariser Amethyst — ihrer Sammlung einverleibt haben. Das verlorene Original taucht vielleicht einmal aus dem Privatbesitze irgendwo auf.

Jene Kopie war nicht die einzige. Eine zweite, ebenfalls im Materiale des Originales, in Amethyst und allem Anscheine nach auch noch im 17. Jahrhundert gearbeitet, besitzt das Berliner Museum (vgl. oben Taf. 3, 19 [25, 19] S. 136

---

[1] Wie sich aus Mariette, Traité I, S. VIII f. ergibt.

[2] Auch bei Lessing, der sich (Werke, Bd. 5, S. 717 f. Grote) die ganze Stelle aus Gassendi abgeschrieben hat.

[S. 181]). Dieselbe ist indeß noch etwas geringer als die erstere.[1] [Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 9198.]

Kein Steinschneider des 17. Jahrhunderts war im Stande, eine Arbeit des Dioskurides genau zu kopieren; sowenig wie die Kupferstecher jener Zeit es fertig brachten, eine Antike stilistisch richtig wiederzugeben. Wir können uns nach den Kopien also nur ein ungefähres Bild von dem Originale des Dioskurides machen. Wen stellte das Porträt dar? Daß die gewöhnliche Bezeichnung Mäcenas, die vom Herzog Philipp von Orléans zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ausging, 299 eine ganz willkürliche und haltlose sei, hat zuletzt noch Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 238 ff. gezeigt. Die ältere Deutung „Solon" beruhte darauf, daß man die, auf mehreren offenbar dieselbe Persönlichkeit darstellenden Gemmen sich findende Inschrift *Σόλωνος* als Bezeichnung der Person gefaßt hatte. Wir müssen hier die Besprechung dieser Solon-Gemmen einfügen.

Köhler (S. 123) hat vier Exemplare unterschieden (vgl. auch Brunn S. 527), die mir sämtlich (auch das Wiener[2]) in guten Abdrücken vorliegen. Unsere Tafel gibt den Neapler (Taf. 11, 18 [28, 18]) nach der Stoschischen Paste (Winckelmann, Descr. 4, 217 [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 3]) und den Ludovisischen Stein (Taf. 11, 17 [28, 17]) nach Cades cl. 5, 310 wieder. Köhler hält sie alle für falsch. Dagegen glaubte Brunn (S. 486. 528) für die Echtheit wenigstens des einen, des Ludovisi'schen Exemplars, das er im Originale untersucht hatte, eintreten zu können, während er die Echtheit aller übrigen allerdings für „wenig glaublich", einzelner derselben aber doch für möglich und durch Prüfung des Originales entscheidbar hält. Dagegen genügen mir die Abdrücke in diesem Falle vollkommen, um mit Entschiedenheit alle vier Exemplare für unantik und für Arbeiten des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts zu erklären; beim Neapler Exemplare hat sich mir mein Urteil überdies durch die Untersuchung des Originales bestätigt. Diese Steine tragen alle Kennzeichen der Arbeit jener Zeit, sowohl in der Auffassung des Ganzen, namentlich der Übertreibung der charakteristischen Formen des Porträts, als im einzelnen, besonders in der Wiedergabe der Haare. Vor allem aber sind die Inschriften alle absolut unantik und schlecht, in der flüchtigen Art jener Zeit eingeschnitten. Das Omega hat einmal die kursive und dreimal die lapidare Form. Die „Corrosion der Epidermis", die Brunn für die Echtheit des Ludovisi'schen Exemplares anführt, kann allein nichts beweisen; vielmehr ist anzunehmen, daß sie sich entweder auf natürliche Weise, während der zwei bis drei Jahrhunderte, seit der Stein geschnitten ist, gebildet hat — was öfter bei sichern Arbeiten jener Zeit zu bemerken ist — oder künstlich in betrügerischer Absicht hergestellt ist.

[1] Noch eine Wiederholung, *„a cinque-cento paste, imitating agate"* der Sammlung Nelthrop bei King, Anc. gems 2, Taf. 50, 8.

[2] Das bei King, Anc. gems 2, Taf. 48, 7 abgebildet ist; King erklärt die Inschrift für modern (S. 68). Bei Sacken und Kenner, Münz- und Antikenkab. S. 442 Nr. 737, ist der Stein richtig als „nicht antik" aufgeführt.

Welches das Exemplar ist, das Fulvio Orsini publizierte, ist bei der Ungenauigkeit der damaligen Abbildungen nicht auszumachen. Köhler vermutet, es sei das Wiener, doch sehe ich nicht ein, weshalb dieses mehr Ansprüche haben sollte als die anderen. Man hat auch bisher die Abbildungen in den Ausgaben des Ursinus nicht unterschieden, obgleich dieselben wesentlich abweichen. Das Kupfer der ältesten Ausgabe von 1570[1] stimmt mit keinem der vier Steine genau überein, am ehesten noch, was die Stellung der Inschrift anbetrifft, mit dem Neapler Exemplare (Richtung von oben nach unten, Buchstaben nach außen gewendet; doch das Omega kursiv, das dort die andere Form hat);
300 die geringere Einsenkung des Nasenrückens weicht von allen Steinen ab. Dem Stiche des Galläus in der späteren, durch den Kommentar von Faber vermehrten Ausgabe von 1606[2] liegt wahrscheinlich ein anderes Original zu Grunde, denn die Differenzen von jener ersten Abbildung sind zu groß. Die Inschrift stimmt mit keinem der bekannten Exemplare in der Stellung genau überein, aber die Schreibung (Ω) ist wie auf dreien derselben und die Zeichnung des Kopfes selbst gleicht allen vier Exemplaren gleich gut.

Wahrscheinlich ist also das Exemplar des Ursinus, das 1570 publiziert ward, ein anderes uns nicht bekanntes, es kann dies ebensogut modern gewesen sein wie die uns erhaltenen; vielleicht war es aber eine antike Arbeit, von welcher die übrigen Kopien sind. Doch möglich ist es auch, daß jenes doch mit einem der erhaltenen identisch, also modern, und eben nur sehr ungenau gezeichnet ist.

Kommen wir hier zu keinem bestimmten Resultate, so glaube ich dagegen, aus anderen Gründen es für höchste Wahrscheinlichkeit erklären zu müssen, daß jenen vier Steinen eine antike, jetzt verschollene Gemme mit der Inschrift ϹΟΛѠΝΟϹ zu Grunde gelegen hat, die schon im 16. Jahrhundert, weil sie für das Porträt des Gesetzgebers Solon gehalten ward, eifrig kopiert wurde. Der dargestellte Porträttypus ist ein antiker, der, wie wir gleich des genaueren bemerken werden, uns in seinen wesentlichen Zügen noch in antiken Denkmälern vorliegt. Die Inschrift in ihrer Stellung hinter dem Kopfe, in ihrer Kleinheit und ihrer geraden Richtung hat alle charakteristischen Eigenschaften der antiken Signaturen der Steinschneider. Wie sollten die Künstler der Renaissance, wenn sie das Porträt des Solon erfinden wollten, gerade auf diesen antiken Typus geraten sein? Eine erfundene Münze von Valerio Belli (Berl. Mus.) mit dem bärtigen Kopfe *Σόλωνος σοφοῦ,* wie die Umschrift lautet, zeigt, wie ein Künstler des 16. Jahrhunderts sich Solon dachte, wenn er sein Bild ganz frei erfinden konnte.[3] Und ferner,

---

[1] Imagines et elogia virorum ill. et erud. ex ant. lapid. et nomism. expr. cum annot. ex biblioth. Fulvi Ursini, 1570, Romae, Ant. Lafreriy formeis, S. 49.

[2] Illustr. imag., edit. altera, Antverpiae 1606, Taf. 135.

[3] Dagegen steht der später, wohl erst im 17. Jahrhundert gefälschte Contorniat bei Visconti, Ikonogr. rom. Taf. 13, 6 unter Einfluß der Solongemmen; die Inschrift setzt er aber rings um den Kopf herum.

wie wäre man damals darauf gekommen, die Inschrift ganz in der Weise einer antiken Künstlersignatur beizusetzen, statt sie als Umschrift in größeren Buchstaben um den Kopf zu verteilen, wie man dies bei Beischriften, welche ein Porträt bezeichnen sollten, gewohnt war; selbst die gefälschten Künstlersignaturen schrieb man ja noch viel später fast immer der Rundung des Randes folgend.

Also ist auch ein originales Werk eines Künstlers Solon mit einem bartlosen Porträtkopfe als verschollen zu betrachten und dürfen wir hoffen, es einmal irgendwo auftauchen zu sehen.

Die von Solon wiedergegebene Persönlichkeit ist aber offenbar dieselbe wie diejenige, welche Dioskurides in dem ebenfalls verlorenen Originale des Pariser Steines dargestellt hatte. Diese früher allgemein angenommene Identität — man nannte den Mann Mäcenas — wurde mit Unrecht von Köhler (S. 125 f.), dem Bernoulli (Röm. Ikonogr. I, S. 240) folgte, geleugnet, während Brunn sie anerkennt. Die Verschiedenheiten — der Kopf des Solon ist etwas breiter, vierschrötiger als der des Dioskurides — erklärt Brunn mit Recht aus der verschiedenen künstlerischen Auffassung. Die Gleichheit der Person scheint mir ganz augenscheinlich. Ebenso in die Augen fallend ist aber die Ähnlichkeit derselben mit dem beglaubigten Porträt des Cicero. Diese wurde schon von mehreren Autoren erkannt, doch ohne daß man die Konsequenz daraus gezogen hätte. Der willkürliche Name Mäcenas ist definitiv zu beseitigen und es ist der des Cicero dafür einzusetzen. Die Büste in Apsley House zu London,[1] die einzige durch Namensinschrift gesicherte antike Darstellung des Cicero,[2] stimmt so frappant in allen Hauptsachen mit den Gemmen überein, daß ich an der Identität der Person nicht zweifle. Bei den wenig bedeutenden Abweichungen ist immer zu bedenken, daß wir von den Gemmen ja nur Kopien des 16. und 17. Jahrhunderts haben. Indeß kann ich unter den Gemmen ohne Inschrift, die noch hierher gehören und die fast alle gefälscht sind,[3] wenigstens eine sicher antike, wenn auch nicht gut erhaltene Darstellung in der antiken Paste der Berliner Sammlung (Tölken V, 112 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 9645. Furtwängler, Antike Gemmen S. 351 Anm. 1, wo die Paste für modern erklärt wird]) nachweisen, die wir oben Taf. 3, 20 [25, 20] haben abbilden lassen. Der Kopf steht der Auffassung des Dioskurides näher als der des Solon. Wenn die Nase verschieden scheint, indem sie gerader herabgeht, so ist zu bedenken, daß die Nase

301

[1] Michaelis, Anc. marbl. in Gr. Brit. S. 429. [Furtwängler, Antike Gemmen III S. 352.]

[2] An der Büste in Madrid hat Aldenhoven (Arch. Ztg. 1885, S. 235) die Unechtheit des Kopfes nachgewiesen. Auch abgesehen von seinen aus der Beschaffenheit des Originales genommenen Gründen, muß ich ihm nach bloßer Kenntnis des Gipsabgusses (Friederichs-Wolters 1633) entschieden beistimmen: der Kopf ist offenbar neuerer Arbeit.

[3] Auch der von Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, Münztafel 2, 50, vgl. S. 143, als sichere Darstellung des Cicero publizierte Jaspis der Berliner Sammlung (Tölken V, 111) ist ein modernes Werk. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 9199.]

der Büste in Apsley House ergänzt ist, sowie daß jene starke Einsattlung der Nasenwurzel und der darunter folgende Höcker der Nase auf den Dioskurides- und Solongemmen gewiß Übertreibung der Kopisten ist; im späteren 16. Jahrhundert war diese übertriebene Bildung, wie aus gefälschten Münzen der Zeit hervorgeht, besonders beliebt.

Die Gemmen stellen Cicero offenbar in seinen letzten Lebensjahren dar. Hat Dioskurides seine Arbeit — wie es doch das wahrscheinlichste ist — noch zu Lebzeiten des Cicero gemacht, so war er also schon vor Augustus' Prinzipat tätig. Daß er als er Augustus' Porträt schnitt, schon ein älterer berühmter Meister war, ist ja auch an sich wahrscheinlich.

Wir gehen wieder zu den Fälschungen des Namens des Dioskurides über:

2. Zwei Steine im British Museum zeigen das Porträt des mit Lorbeer bekränzten Julius Cäsar von vorne, mit Stern und Lituus daneben. Der eine, ein Hyazinth, stammt aus der Sammlung Blacas, vgl. Catalogue of engr. gems Nr. 1558, Tafel I; Brunn S. 497; Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 152. Hier Taf. 11, 13 [28, 13] nach Cades' Abdruck (cl. 5, 245). Derselbe wird von Brunn wegen der stark fehlerhaften Inschrift ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΣ verworfen. Aber nicht die Inschrift allein, auch das Bild ist zweifellos modern; die Arbeit ist zwar virtuos, aber in völlig unantiker Weise aufs äußerste übertrieben und verkünstelt. Sehr viel einfacher und dem antiken Charakter näher erscheint dagegen der andere Stein, ein Carneol 302 aus der Sammlung Payne Knight's (Taf. 11, 14 [28, 14]).[1] Man glaubt zuerst, das antike Original des Blacas'schen Hyazinths vor sich zu haben. Auch ist die Inschrift ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ nach Fassung und Gestalt der Buchstaben korrekt. Dennoch sind mir, nachdem mir ein guter Abguß vorlag, mehrere Bedenken aufgestiegen, die mir verboten, die Gemme als alt anzuerkennen. Die Untersuchung des Originales, die ich später vornehmen konnte, bestätigte mir jene aufs bestimmteste. Der Carneol zeigt zwar deutliche Korrosion der Oberfläche, dieselbe ist aber offenbar eine künstlich hergestellte; der Blacas'sche Hyazinth hat die gleiche gefälschte Korrosion. Dann aber vor allem weicht die Inschrift darin völlig von allen sicheren Signaturen des Dioskurides und seiner Zeitgenossen ab, daß sie ohne die bekannten kleinen Kugeln geschrieben ist. Die Buchstaben sind sehr klein — wesentlich kleiner als an allen echten Dioskuridesinschriften — in flüchtigen, ungleichen, unsicheren Zügen mit plumpen, dicken Strichen eingeschnitten, so daß der Gesamtcharakter der Inschrift zu jener von Dioskurides immer erstrebten und meist in hohem Maße erreichten Eleganz einen grellen Gegensatz bildet. Ferner ist auffällig, daß die Inschrift ebenso wie Lituus und

[1] Vgl. Catal. of engr. gems Nr. 1557; Taf. I; Introd. S. 36. Im Katalog wird nur die Inschrift als zweifelhaft bezeichnet. Die Einleitung drückt sich über beide Steine 1557 und 1558 in unbestimmter und zweifelnder Weise aus, doch heißt es von dem Carneol 1557 *„the sard may fairly claim to be antique as well as beautiful“*. Den Abguß, den unsere Tafel wiedergibt, verdanke ich der Gefälligkeit Herrn Cecil Smith's.

Stern zwischen Schulter und Ohr eingezwängt sind, während auf dem Steine rings-um noch reichlich Platz war. Beim Blacas'schen Hyazinth ist der Raum besser gefüllt. Ein weiteres Bedenken liegt für mich in dem unteren Abschlusse des Brustbildes; der unklare Gewandsaum, mit welchem derselbe drapiert erscheint, ist ein meines Wissens ganz unantikes, aber bei neueren Gemmen wohl vorkommendes Motiv. Endlich entbehrt der Schnitt des Kopfes selbst jene freie Kühnheit und Frische, welche der sicherste Stempel des Echten ist und welche wir, um bei Dioskurides die gegenständlich und technisch verwandteste Arbeit zu vergleichen, bei dessen Demosthenes in hohem Maße finden. Ich freue mich, in meinem Urteile über die beiden Londoner Steine mit dem eines Kenners in diesem Fache, des Herrn Grafen Michael Tysckiewicz zusammenzutreffen, der, wie er mir mitteilt, dieselben ebenfalls beide für neu hält.

Indessen ist wohl kaum zu bezweifeln, daß diesen Steinen ein antikes Original zu Grunde liegt. Denn es liegt hier offenbar eines der schönsten und wahrsten Porträts des Julius Cäsar zu Grunde, die wir überhaupt haben.[1] Die Übereinstimmung der Züge mit den besten Münzen ist vollkommen; die durch den Lorbeerkranz verdeckte Glatze über der Stirn ist bekanntlich bezeugt. Die 303 geistige Bedeutung des Mannes tritt kaum an irgendeinem anderen Porträt desselben so mächtig hervor wie an diesem mit seiner breiten Stirne, dem kräftig vorspringenden Brauenbogen und den tief darunter gebetteten großen Augen. Dieser Cäsar kann keine moderne Erfindung sein.

Der Blacas'sche (A) und der Payne Knight'sche (B) Stein sind anscheinend nicht untereinander, sondern von einem dritten abhängig; wären sie ersteres, so könnte doch nur A als übertreibende Umarbeitung von B angesehen werden; dann aber wäre es nicht zu erklären, daß gerade A die offenbar richtigere Stellung des Bildes im Raume hat.

Eine dritte moderne Kopie ist, wie mir Herr Graf M. Tysckiewicz mitteilt, gegenwärtig in Rom bei Herrn Vannutelli. Eine andere, aber ohne die Inschrift, besitzt das Berliner Museum in einem Tafel 11, 15 [28, 15] abgebildeten Amethyst, einer geringen Arbeit wohl vom Anfang dieses Jahrhunderts. [Berl. Gemmenkat. Nr. 9207.]

Vielleicht ist jenes vorausgesetzte Original gar identisch mit dem verschollenen, einst bei Fulvio Orsini befindlichen Steine, den Faber als *„Augustus deificatus cum corona radiante . . . cum nomine Dioscoridis“* beschreibt (vgl.

[1] Ich nehme hier Gelegenheit, auf ein bisher unbekanntes, treffliches Cäsarporträt hinzuweisen, das sich in einer Denkmälergattung findet, in der historische Porträts zu den äußersten Seltenheiten gehören: das Fragment eines Wandgemäldes, das sich früher im Magazin des Antiquariums der Berliner Museen befand, jetzt jedoch ausgestellt ist; es stammt aus der Bartholdy'schen Sammlung (vgl. Panofka, Mus. Bart. S. 189, 16, ohne Fundort; *„imperator romanus“*) und enthält ein, wie mir scheint, sicheres und gutes Porträt des Julius Cäsar, der bekränzt wird; die Person ihm gegenüber ist ebenfalls Porträt. Das Fragment ist in einer zwischen dem „zweiten“ und „dritten“ Stile römischer Wandmalerei stehenden Art gemalt, also in der Zeit bald nach Cäsars Tode.

Brunn S. 484). Das Mißverständnis wäre, scheint mir, in jener Zeit leicht zu erklären: an Augustus dachte man natürlich wegen der literarischen Überlieferung über Dioskurides und die Lorbeerblätter konnte man auch wohl als Strahlen mißverstehen. Der von der Kirche zu Figeac an Colbert geschenkte Stein (Clarac, Catal. d'art. S. 97; Brunn S. 485) muß keineswegs ein anderer gewesen sein.

3. Der Cameo der Ludovisi'schen Sammlung zu Rom mit dem Porträt des Augustus und der vertieften Inschrift ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ wird von Brunn (S. 485) mit der letzteren für antik gehalten, während Köhler zwar den Cameo für alt, die Inschrift aber für einen neueren Zusatz erklärt hatte. Ich muß in diesem Falle, soweit ich nach dem Cades'schen Abdrucke urteilen kann, Köhler recht geben. Die Inschrift zeigt unsichere und von denen der echten Signaturen des Dioskurides völlig verschiedene Züge. Ganz unerhört wäre namentlich das Σ mit schrägen Strichen, das allein als Beweis der Fälschung genügt. Aber auch die anderen Buchstaben entbehren die charakteristischen Eigentümlichkeiten der echten Dioskurides-Inschriften. Vor allem sind sie ohne die kleinen Kugeln an den Enden der Hasten geschrieben. Der Cameo selbst ist anscheinend antik, wenn auch keine hervorragende Arbeit. [Furtwängler, Antike Gemmen III S. 318 Anm. 2.]

4. 5. Zwei unter sich sehr verwandte Fälschungen sind die zuerst in Stosch's Werk auftretenden sog. Augustusköpfe, Stosch Taf. 25. 26. Cades cl. V, 266. 267 (vgl. Brunn S. 487).[1] Es sind gute Arbeiten vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Inschriften sind nicht korrekt und unsicher geschrieben.

304 6. Den Perseus in Neapel betreffend (Stosch Taf. 30, Cades 3 B 200), hat Brunn (S. 493) ohne Zweifel recht, wenn er gegen Köhler nicht nur, wie dieser wollte, die Inschrift, sondern auch die Arbeit für modern erklärt. Die Inschrift ist schlecht und unsicher geschnitten. [Anders Furtwängler, Antike Gemmen III S. 356.]

Die übrigen bei Brunn S. 494—497 aufgeführten Steine mit Inschrift des Dioskurides sind alle so unzweifelhaft gefälscht, daß es sich nicht lohnt, auf sie näher einzugehen[2] [vgl. aber Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 8]. Es sind indeß treffliche Arbeiten der Blütezeit der Steinschneidekunst des vorigen Jahrhunderts darunter. Die Muse mit der Maske, Cades cl. 2, C, 17 (von Brunn S. 496 als Nr. 13 zitiert) befindet sich jetzt im British Museum (Katal. Nr. 561 Taf. G); es ist ein schöner, tiefroter Carneol von vorzüglicher antiker Arbeit;[3] die Inschrift ist zweifellos neu. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 41, 12.]

---

[1] Der eine der beiden ist aus der Blacas'schen Sammlung, jetzt im British Museum, s. Catal. of engr. gems Nr. 1656, Taf. I = Stosch Taf. 26 (nicht 25 wie der Katalog angibt). Ich habe mir am Originale notiert, daß die Oberfläche eine starke künstliche Korrosion zeigt und daß die ganze Arbeit zweifellos modern ist.

[2] Die von Brunn S. 494 nach Köhler zitierte Leda ist nicht Lippert 3, 324, sondern 1, 35; sie ist, wie Köhler angibt, sicher modern.

[3] Der antike Ursprung der Komposition, den Brunn zu bezweifeln scheint, wird übrigens noch gewährleistet durch das Vorkommen derselben auf einer sicher antiken Paste in Berlin, Inv. S. 1505. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 4818.]

Drei Söhne des Dioskurides, die zugleich Schüler ihres Vaters waren, sind uns bekannt:

Eutyches.

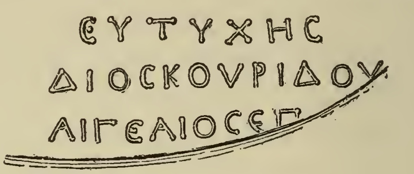
Taf. 10, 3 [27, 3] (nach Cades). Nach Brunn's Behandlung des berühmten Steines mit dem Oberkörper der Athena hat Stephani noch einmal ausführlicher über denselben gesprochen (Compte rendu 1861, S. 157 ff.); nachdem de Rossi zwei Erwähnungen der Gemme mit der Inschrift aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts aufgefunden hatte, konnte er natürlich nicht mehr an der Echtheit zweifeln.[1] Dagegen hielt er fest, daß das ЄΠ, welches die Abdrücke zeigen, unmöglich antik sein könne und jene alten Abschriften, die ЄΠΟΙЄΙ geben, recht haben, daß die letzten vier Buchstaben also am Steine abgeschliffen oder durch eine übergreifende Fassung verdeckt sein müßten. Diese Annahme ist nun durch die Wiederauffindung des Originales glänzend bestätigt worden, über welche im Bull. dell' Inst. 1878, S. 40 berichtet wird. De Rossi, welcher das Original selbst dem römischen Institute vorlegen konnte, sagt darüber: „*l'ispezione della gemma originale dimostra che le lettere compienti l'intero vocabolo transcrito da Ciriaco d'Ancona sono ora coperte dalla montatura in oro: ma esse esistono e se ne scorge la metà dell'O, il rimanente è coperto. In quanto al vocabolo della patria dell' artefice ne rimangono ora le lettere seguenti* ΑΙΓЄ··ΟϹ". Endlich wird noch berichtet, daß Al. Castellani das Material nicht für Amethyst, wie es bisher gewöhnlich bezeichnet wurde, sondern für Bergkristall erklärt habe. Das Original soll nach Mitteilung von Dressel zuletzt im Kunsthandel in Mailand gewesen sein [jetzt in Berlin]; eine eigene Schrift von Vittorio Poggi, die ich nicht kenne, handelt über dies wiedergefundene Original. Das Exemplar der früheren Sammlung Marlborough (Marl. gems 2, 12; Katalog von Story-Maskelyne 1870, S. 13 Nr. 81) ist nur eine Kopie. [Furtwängler, Archäol. Anzeiger 1893 S. 100 und Antike Gemmen Taf. 49, 11 u. 61, 21.]

Mit Recht wird allgemein angenommen, daß das Bild nach einem statuarischen Originale gearbeitet sei. Doch stimmt es mit keinem uns bekannten Typus genau überein. Vielmehr ergibt die Vergleichung, daß es eine Umgestaltung der Giustiniani'schen Athena (vgl. Roscher's Lexikon d. Myth. I, 702) im Sinne der späteren, am besten durch die Athena von Velletri repräsentierten Bildungsweise ist. Diese Übergangsstufe hat gewiß in der statuarischen Kunst einmal existiert, wenn sie uns in dieser auch nicht erhalten ist. Doch werden wir dem Gemmenschneider nicht alle Selbständigkeit absprechen; gewiß nur ihm wird jener Charakter einer fast koketten Eleganz zuzuschreiben sein, den er, recht im Widerspruch zu den strengen Grundzügen des Typus, seiner Athena zu geben gewußt hat. Da verstand es sein Vater Dioskurides besser, ältere Werke rein wiederzugeben. 305

[1] Chabouillet freilich (in der Gaz. arch. 1886, S. 156) hält selbst im 15. Jahrhundert ein Werk wie dieses für möglich.

Da das Werk ein durch seine Größe und die Ausführung in dem harten Materiale hervorragendes war, hat es der Künstler, weniger bescheiden als sonst, mit Angabe des Vaterlandes und des Vaters in einer vierzeiligen Inschrift mit nicht kleinen Buchstaben signiert (vgl. das vergrößerte Faksimile beistehend):

ϵΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟVΡΙΔΟV
ΑΙΓϵΑΙΟϹϵΠΟΙ
ϵΙ



Die letzteren sind etwas derber und weniger elegant und schön als bei Dioskurides. Die Kugeln an den Enden sind klein, doch die Hasten stärker als bei letzterem. Bemerkenswert ist, daß Υ und V nebeneinander gebraucht werden.

Die Heimat Aigeai in Kilikien, die sich Eutyches zuschreibt, wird wahrscheinlich auch die des Vaters gewesen sein. Es ist interessant, daß auch noch in dieser späten Zeit die bedeutendsten Steinschneider aus Kleinasien kamen.

Die Inschrift ϵΥΤΥΧΗϹ · ΔΙΟϹ · auf einem Steine der Sammlung Poniatowski (in den Abdrücken dieser Sammlung; Cades I, H. 69) ist gefälscht, der Stein aber ist antik. Er gehört zu einer gewissen Gattung kleiner konvexer Gemmen von sog. Smaragdplasma und stellt Athena dar, welche die Rechte über ein Thymiaterion ausstreckt, um zu räuchern, nicht, wie gesagt ward, ihre Stimme für Orest abgibt. Der Stein bei Eckhel, Choix de pierres gr. Taf. 21, den noch Brunn S. 503 mit diesem identifiziert, hat gar nichts mit demselben zu tun.

Herophilos.

Taf. 11, 2 [28, 2] (nach den Abdrücken der Wiener Sammlung in Berlin). Brunn S. 505 f. hat nachgewiesen, daß der türkisfarbene Glascameo mit diesem Namen, der sich jetzt in Wien befindet, schon im 17. Jahrhundert im Kloster Echternach wahrscheinlich als altes Besitztum aufbewahrt ward. Arbeit und Inschrift sind aber auch aus inneren Gründen für unzweifelhaft antik zu erklären. [Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 319 Fig. 162. Pauly-Wissowa, Art. Herophilos.]

306 Die vertieft eingegrabene Inschrift ΗΡΟΦΙΛΟϹ / ΔΙΟϹΚΟΥΡ hat am Ende der zweiten Zeile wohl durch Abschleifen des Randes — der Cameo war im 17. Jahrhundert in Silber als Schmuck einer Kette gefaßt — vier Buchstaben verloren, denn ohne Zweifel ist *Ἡρόφιλος Διοσκουρ[ίδου* zu lesen. Die Schrift ist schöner als die des Eutyches und hat einen sehr festen, bestimmten und saubern Charakter. Die Kugeln sind klein, die Hasten ziemlich kräftig. Das Rho hat wie bei Dioskurides eine sehr kleine Rundung. Daß der Kopf mit dem Lorbeerkranze ein Mitglied des iulischen Kaiserhauses darstellen solle, ist außer Zweifel; aber welches ist nicht sicher. Bernoulli, welcher den Cameo zuletzt publiziert hat

(Röm. Iconogr. II, Taf. 26, 5 vgl. S. 50 ff.), schließt sich, wenn auch zögernd, der gewöhnlichen Deutung auf Augustus an. Oberlippe, Kinn und Wange zeigen leichten Bartflaum, was bei einem jüngeren Gliede der Familie verständlicher wäre als bei Augustus. Auch sind die Wangen jugendlich voll und die Nase entspricht in ihrer Biegung viel mehr der des Tiberius als der des Augustus. Da nun gerade Tiberius auf Münzen mit Bartflaum an der Wange vorkommt, so halte ich es für ungleich wahrscheinlicher, daß hier Tiberius dargestellt ist.

Das Porträt ist gewiß keine geringe Arbeit. Aber wir vermissen doch schon jene Lebendigkeit, besonders in der Wiedergabe des Fleisches, die den Vater Dioskurides auch im Cameenstil auszeichnet, und finden statt dessen eine gewisse Trockenheit, wie sie auch den statuarischen Werken seit Beginn der Kaiserzeit eigen ist.

Hyllos.

1. Cameo in Berlin. Siehe oben Taf. 3, 2 S. 110 ff. [25, 2 S. 153 ff.]. Vgl. unten den Nachtrag: Jahrbuch IV S. 86. Die Inschrift lehrt uns auch Hyllos als Sohn des Dioskurides kennen.

2. Sardonyx in Berlin mit dem vertieften Bilde des Theseus. S. oben Taf. 3, 10 S. 129 ff. [25, 10 S. 173 ff.].

3. Taf. 10, 1 [27, 1] (nach einem von Herrn Kieseritzki der Redaktion zur Verfügung gestellten Abdruck). Carneol in St. Petersburg (vgl. Brunn S. 507). Aus der Sammlung Lorenzo's dei Medici stammend und zuerst in der von Faber kommentierten Ausgabe von Fulvio Orsini's Illustrium imagines Taf. 75 abgebildet. Hier sind die Seiten vertauscht oder es ist nicht der Abdruck sondern der Stein wiedergegeben; der Kopf sieht also nach links. Die Verletzung am oberen Rande ist nicht angegeben. Die Abbildungen bei Stosch und Bracci sind nur nach der bei Orsini gemacht; es stand also selbst Stosch kein Abdruck zu Gebote. Die in Berlin befindliche Abdrucksammlung des Petersburger Kabinetts enthält einen guten Abdruck. Ein schlimmes Versehen ist Stephani passiert (vgl. Brunn S. 508): in seiner Anmerkung zu Köhler S. 293 weiß er nämlich nicht einmal, von welchem Hyllossteine die Rede ist; er hält Cades cl. 5, 471 (nach Stephani's Numerierung 33, 217) dafür, eine evident moderne Arbeit, eine Römerin darstellend, welche der Fälscher durch die schlecht geschriebene Inschrift ΥΛΛΟΥ unserem Künstler beilegen wollte. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 29.]

Die Büste, welche gewöhnlich als Porträt einer mit dem Diadem geschmückten 307 Königin gefaßt wird, ist vielmehr offenbar männlich. Die Chlamys ist auf der rechten Schulter geknöpft. Es ist Apollo, und zwar wohl nach einem statuarischen Originale aus dem 5. Jahrhundert. Das hohe Kinn, die einfachen, ruhigen Flächen, das anliegende regelmäßig gewellte Haar, die steifen auf die Schultern fallenden Locken sind deutliche Zeugen dafür, daß ein Original jener Zeit vorschwebte. Sichtlich hat der Künstler sich darein zu vertiefen gesucht, aber sein Werk ist trocken und es läßt uns kalt. Doch dem Geschmacke der augusteischen

Periode kamen solche Reproduktionen entgegen. Auch fehlt das Reizende nicht ganz: wie raffiniert sind die wenigen Falten der Chlamys behandelt! Wir begreifen sehr wohl, daß derselbe Künstler, der hier unter der Maske des älteren Stiles auftritt, wenn er der modernen Richtung folgte, auch jenen reizvoll anmutigen Satyr des Berliner Cameo machen konnte.

Vor dem Halse steht in horizontaler Linie, im Abdruck rechtsläufig geschrieben YΛΛOV in kleiner Schrift mit kleinen Kugeln und dünnen Hasten. Wie bei Eutyches finden wir auch hier eine Verschiedenheit in der Form des Ypsilon. An der Echtheit ist natürlich nicht der leiseste Zweifel möglich. Hinter dem Kopf steht LAVR·MED· die gewöhnliche Signatur der Steine aus Lorenzo's dei Medici Besitz.

4. Taf. 10, 2 [27, 2] (nach Cades). Carneol (ins Bräunliche spielend, dem Sard ähnlich) in Florenz. Seit 1669 bekannt. Vgl. Brunn S. 508 [Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 357 Anm. 1]. Der Stich bei Stosch ist gut. Die mir zugänglichen Abdrücke sowohl als die Stoschische Glaspaste lassen an Schärfe zu wünschen. Vor dem Originale habe ich die Schönheit und Sicherheit des tiefen Schnittes bewundert; die Haare sind matt gelassen, nur das Diadem in demselben ist poliert wie das Fleisch. Die Echtheit des Steins verteidigt Brunn sehr gut gegen die Angriffe Köhler's.

Dargestellt ist, wie Brunn richtig erkannt hat, das Porträt eines Barbaren. Die in glatten geraden Strängen vom Hinterkopf auf den Nacken herabfallenden Haare, die etwas an den Haarwuchs des Maussolos erinnern, charakterisieren namentlich den Barbaren. Dazu kommen der dichte struppige Bart, die gekrümmte Nase und die an die Bildung der Silene erinnernde Gestalt von Brauen und Stirn als besonders charakteristische Züge. Eine wulstige mit kleinen Knoten (Blättchen?) versehene Binde liegt im Haare.

Die Inschrift befindet sich in gerader Linie von oben nach unten geschrieben hinter dem Kopfe; sie ist auf den Abdrücken nur schwer sichtbar und lautet YΛΛOV. Die Form des Ypsilon ist beidemale auf den Abdrücken nicht ganz deutlich. Die Buchstaben sind sehr klein.

Das Porträt ist schwerlich eine Schöpfung des Hyllos; die strenge Stilisierung desselben macht vielmehr ganz den Eindruck, als ob sie statuarischer Kunst verdankt würde. Hyllos bildete wohl nur ein Original der großen Kunst nach.

Daß die Inschrift VΛΛOV auf dem Pariser Chalcedon mit dem rennenden Stiere moderne Zutat sei, hat schon Bracci erkannt. Sie ist sehr schlecht geschrieben. Der Stein ist aber alt. Vgl. Brunn S. 510. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 45, 11.]

308 Die übrigen von Brunn S. 512 f. als verdächtig angeführten Steine sind, soweit ich sie kenne, alle gefälscht. [Antike Gemmen Taf. 65, 27.] Der Blacas'sche Amethyst mit dem Silenskopfe ist jetzt im British Museum, Katal. Nr. 985. Eine moderne „Ariadne" bei King, Anc. gems Taf. 30, 9. [Pauly-Wissowa, Art. Hyllos.]

Wir lassen nun einige Künstler folgen, die durch übereinstimmende Behandlung eines Gegenstandes sich an Dioskurides passend anschließen und demselben im wesentlichen gleichzeitig sein werden.

Solon.

1. Die Berliner Paste, oben Taf. 3, 8 S. 121 ff. [25, 8 S. 165 ff.], ein Werk, das uns den Künstler, ähnlich wie Hyllos bei seiner Apollobüste, bemüht zeigt, in zarter, flacher Ausführung einen Typus des 5. Jahrhunderts wiederzugeben. Solon's Arbeit steht aber entschieden höher als die eben verglichene des Hyllos.

2. Taf. 8, 29 [26, 29] (nach Cades' Abdruck). Vgl. Köhler-Stephani S. 136. 304 f. Brunn S. 524 ff. Vertieft geschnittene Gemme; Material und Besitzer unbekannt. Um 1600 als in Italien befindlich erwähnt. Nach einem Abdrucke der Strozzi'schen Sammlung bei Stosch Taf. 61 abgebildet. Glaspaste danach in der Stoschischen Sammlung zu Berlin. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 5.] Stephani, Angebl. Steinschn. S. 15 (199) behauptet, das Original sei „gegenwärtig in der kaiserlich russischen Sammlung“, worüber Brunn S. 529 sich mit Recht wundert. Nach Ausweis der in Berlin befindlichen Abdrücke der Petersburger Sammlung (43, 73) ist dort aber nur eine ganz schlechte moderne Kopie, die Stephani für das Original genommen haben muß.

Diomedes mit dem Palladion in der Linken und dem gezückten Schwerte in der Rechten. Er ist im wesentlichen in derjenigen Haltung dargestellt, welche in der von Felix vollständiger wiedergegebenen Komposition Odysseus inne hat.[1] Durch Unbärtigkeit, Palladion und erhobene Rechte mit Schwert ist aus dem Odysseus ein Diomedes geworden, der vorsichtig, auf jede Überraschung gefaßt, mit seinem Raube über den Leichnam wegschreitet, der auch hier ganz wie auf dem vollständigen Bilde zwischen den Beinen unten liegt.

Die Arbeit verfolgt sichtlich dieselbe Richtung wie die Diomedesgemme des Dioskurides; auch sie will durch feine Modellierung bei flachster Behandlung und größter Zartheit der Umrisse wirken. Daß Dioskurides' Leistung aber die gelungenere ist, dürfte kaum zweifelhaft sein. Doch sind auch an der Arbeit des Solon manche Partien, wie die schön modellierte Brust und das überaus zart und duftig behandelte, leicht flatternde Gewand sehr zu bewundern; am wenigsten gut ist das vorgesetzte rechte Bein; ich möchte vermuten, daß hier eine Überarbeitung durch Abschleifen und Nachpolieren stattgefunden hat.

Im Abschnitte unten befindet sich die Inschrift in einer geraden Linie: ϹΟΛѠΝЄΠΟΙЄΙ; vgl. beistehendes vergrößertes Faksimile. Die Buchstaben sind mit wenig hervortretenden Kugeln versehen; die Hasten sind ziemlich dick. Die Schrift entbehrt jener Eleganz, die wir bei Dioskurides finden.

ϹΟΛѠΝЄΠΟΙЄΙ

309

[1] Schon von Stosch, Lippert u. a. bemerkt.

Brunn stellt es, einer Andeutung von Köhler folgend, als Möglichkeit hin, der uns in Abdrücken vorliegende Stein sei nur eine zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gemachte Kopie des um 1600 von Chaduc gesehenen, „vielleicht mit einigen Modifikationen“. Abgesehen davon, daß es unwahrscheinlich ist, daß der Abdruck der Strozzi'schen Sammlung, auf welchen die uns vorliegenden Abdrücke zurückgehen, nicht nach dem Originale, sondern nach einer damals ganz neuen Kopie gemacht worden sei, ist diese Annahme deshalb zu verwerfen, weil der Stil der Gemme durchaus der eines Originales und nicht der einer Kopie des 17. oder des Anfangs des 18. Jahrhunderts ist, am wenigsten einer modifizierten Kopie. Brunn nimmt Anstoß an dem vor der Figur freibleibenden Raume. Aber dieser ist dadurch bedingt, daß der Künstler diese eine Figur aus einer vollständigeren, abgerundeten Komposition übernahm. Übrigens gelten für Gemmen weder dieser Periode und noch weniger für die der besten griechischen Zeit dieselben Gesetze der Raumfüllung wie bei anderen Denkmälergattungen. Auch das andere Bedenken Brunn's, daß die Inschrift im unteren Abschnitte steht, ist nicht berechtigt (vgl. z. B. den Cameo des Dioskurides, den des Protarchos u. a. Beispiele später).

Wir dürfen den Diomedes also als ein gesichertes Werk des Solon ansehen, in welchem derselbe mit Dioskurides zu wetteifern scheint.

Leider verschollen und nur durch ganz ungenügende Abbildungen bekannt ist ein Cameo mit einem Diomedes, der genau dem des Dioskurides entsprach und die erhaben geschnittene Inschrift ϹΟΛΩΝΟϹ trug (vgl. Brunn S. 529). Über seine Echtheit läßt sich nach den Abbildungen natürlich nichts sagen; daß er schon 1712 bekannt war, spricht zwar sehr zu seinen Gunsten, entscheidet aber nicht.

3. Porträt des Cicero, nur in Kopien des späteren 16. und 17. Jahrhunderts erhalten, vgl. oben S. 299 f. [oben S. 219 ff.]. Wiederum eine Arbeit, die mit einer anderen des Dioskurides den Gegenstand teilt.

Andere Werke des Steinschneiders Solon kann ich nicht anerkennen. Denn auch die berühmte Strozzi'sche Meduse, die Brunn (S. 524 f.) für ein beglaubigtes Werk des Künstlers hält, rührt nicht von ihm her. Was diese betrifft, muß ich vielmehr mich ganz zu der Ansicht Köhler's bekennen (S. 129 f.): an der Echtheit des Steines kann „auch nicht der geringste Zweifel aufkommen“, aber die Inschrift ist ein moderner Zusatz. Auch der Katalog des Britischen Museums kommt zu demselben Resultate.[1] [Anders Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 40, 18.]

Die Gemme (Taf. 11, 9 [28, 9], nach Cades), ein Chalcedon, wurde, wie Winckelmann[2] in glaubwürdiger Weise erzählt, zu Rom auf dem Caelius ge-

[1] Catal. of engr. gems Nr. 1256 Taf. H. Meine Beurteilung der Inschrift, die vor dem Erscheinen des Kataloges geschrieben war, stimmt in wesentlichen Punkten mit der in diesem S. 148 f. gegebenen überein.

[2] Im 2. Kapitel des 5. Buches der Kunstgeschichte.

funden, durch einen Ungeschickten in zwei Stücke zerbrochen und von Sabbatini in Gold gefaßt. Bereits 1709 erscheint sie mit der Inschrift abgebildet, als in 310 Sabbatini's Besitz befindlich, bei Maffei.[1] Gegenwärtig befindet sie sich, mit der Blacas'schen Sammlung erworben, im British Museum. Ich habe mir vor dem Originale notiert, daß das Material ein ungewöhnliches ist. Der Chalcedon ist wolkig und zeigt auf gelbbräunlichem Grunde viele weißgrauen Flocken. Der Stein ist nur eine dünne Platte. Er befindet sich in einer älteren Goldfassung, die offenbar jene ihm von Sabbatini gegebene ist; man sieht an derselben, daß das Kleinod einst zum Tragen an einer Kette bestimmt war.

Die Meduse ist von großartiger Auffassung. Die wirren Haare, von Schlangen durchzüngelt, die kalten Züge von gewaltiger dämonischer Schönheit — ich kenne keine Meduse, die in dieser Richtung Größeres, Ergreifenderes böte. Nach den stilistischen Einzelheiten, wie der Gestaltung des Profils und seiner Verhältnisse, sowie der Bildung des Auges, und nach der Stellung, welche das Bild in der Entwickelung des Medusentypus überhaupt einnimmt,[2] möchte ich dasselbe am ehesten der Zeit um 400 zuschreiben. Der Chalcedon war damals ein besonders beliebtes Material in Griechenland. Vielleicht war der Stein ursprünglich ein Scarabäoid, eine Form, die später ganz abkam; der römische Besitzer wird dann die uns erhaltene dünne obere Scheibe mit dem Bilde haben abschneiden lassen.[3]

Die Inschrift ΣΟΛΩΝΟϹ ist mit sehr schlechten, unsichern Buchstaben, welche der Kugeln entbehren, geschrieben. Daß dieselbe mit dem Bilde nicht gleichzeitig sein, also auch nicht den Künstler desselben bezeichnen kann, ist meines Erachtens ganz augenscheinlich. Sie kann aber auch keine spätere Zutat antiker Zeit sein, denn ihre Schreibart paßt überhaupt zu keiner antiken Periode, also auch nicht zu der des Künstlers Solon; von den echten Inschriften des letzteren weicht sie total ab. Dagegen findet die Schrift ihre schlagenden Parallelen unter anderen älteren Fälschungen. Ich darf auch noch die Autorität von Ulrich Köhler anführen, der mir gegenüber die Inschrift entschieden als unantik bezeichnete. Endlich beobachtete ich am Originale, daß die Buchstaben deutlich in die alte Verwitterung hereingeschnitten, also zweifellos modern sind. Die Oberfläche, auch die des polierten Fleisches, zeigt nämlich antike Korrosion. Das Haar ist unpoliert.

Bei Maffei ist die Inschrift bereits (um 1709) als die des Künstlers erklärt.[4] Nach Winckelmann's Bericht über die Geschichte der Gemme muß angenommen

---

[1] Gemme ant. fig. IV, 28.

[2] Vgl. in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 1722, wo ich die Inschrift noch als antik ansah.

[3] Die goldene Fassung erlaubt leider nicht die Rückseite des Steines zu untersuchen.

[4] S. 38 *l'artefice . . s'accorse benissimo dell' applauso che averebbe in ogni tempo conseguito questo intaglio e perciò vi volle scrivere il suo nome* ΣΟΛΟΝΟϹ (auf der Tafel steht richtiger ΣΟΛΩΝΟΣ).

werden, wie dies auch Köhler tut, daß Sabbatini die Inschrift in betrügerischer Absicht hat auf den Stein setzen lassen. Wir gewinnen dadurch die interessante Tatsache, daß man bereits vor 1709 Künstlerinschriften als solche fälschte. Maffei's Erklärung der Inschrift als der eines Künstlers ist zugleich, wie Köhler mit Recht hervorgehoben hat (S. 130 f.),[1] ein sicherer Beweis, daß man in Italien schon vor 311 Baudelot und dem Duc d'Orléans den Namen Solon auf anderen Gemmen als den des Künstlers, nicht der dargestellten Person auffaßte. Wegen der Fassung im Genetiv und der Stellung hinter dem Kopfe ist es wahrscheinlich, daß Sabbatini und seinem Fälscher bei ihrer Inschrift nicht die Diomed-Gemme, sondern jener schon damals in Kopien verbreitete, gewöhnlich als Mäcenas bezeichnete Porträtkopf vorschwebte.

Der kleine Carneol mit dem stehenden Eros und der Inschrift COΛΩNOC, der schon bei Stosch (1724) abgebildet ist (Cades 2 B 16; vgl. Brunn S. 530), ist eine nicht ganz ungeschickte Fälschung; nicht als ob sie den antiken Arbeiten des Solon auch nur entfernt nahe käme oder auch nur sie als Vorbild erkennen ließe; aber das Bild imitiert wenigstens eine gewisse antike Einfachheit, wenn es auch durch die übertriebene Anwendung des Rundperl „manieriert" erscheint, wie Brunn es richtig bezeichnet; und die Inschrift ist durch ihre Zierlichkeit und die saubern kleinen Kugeln an den Enden der Hasten entschieden die beste der älteren schon in Stosch's Werk vorkommenden Fälschungen. Die meisten der letzteren entbehren noch der kleinen Kugeln, bei den wenigen, die sie anwenden,[2] sind sie schlecht und ungleich. Doch die Schreibart gerade des Solon hat der Fälscher nicht getroffen; sein Omega ist völlig verschieden von dem auf der echten Berliner Paste. [Anders Furtwängler, Antike Gemmen III S. 355.]

Die übrigen Fälschungen mit Solons Namen geben sich leicht als solche zu erkennen. Ich erinnere hier an den Berliner Carneol mit dem Herakleskopfe, oben Taf. 3, 18 S. 136 [25, 18 S. 180]. Der bei Brunn S. 531 aus Gori, Dact. Smith. 15 zitierte Stein findet sich bei Lippert I, 439 im Abdruck. Er gehört zu den Steinen, die man 1726 im Columbarium der Freigelassenen der Livia gefunden haben wollte (vgl. oben S. 125 f. [168]). Er stellt einen Satyroberkörper dar nebst der flüchtigen im Abdruck verkehrten Inschrift ƆONΩΛOƆ. Es ist eine Arbeit ganz im Stile des 18. Jahrhunderts. Auch der bei Lippert I, 414 gegebene Oberkörper einer Mänade mit Solons Inschrift (nicht bei Brunn) ist Arbeit des vorigen Jahrhunderts. Das von Brunn nach Raspe 7764 zitierte Fragment ist

---

[1] Brunn (S. 525) tut hier Köhler Unrecht, indem er die Tatsache von Maffei's Erklärung ganz wegläßt und Köhler's darauf gebaute Schlüsse als grundlos hinstellt. Auch seine Darstellung S. 460 f. ist zu modifizieren. (Vgl. hierüber auch den Katalog des British Museum a. a. O., wo es mit Recht von Maffei's Erklärung heißt, er gebe sie *„without the air of a man announcing a discovery"*.)

[2] So Stosch Taf. 30. 25. 26. 11. 7. 52. Ich urteile natürlich nur nach guten Abdrücken.

jetzt in Petersburg (Petersb. Abdrücke in Berlin 44, 76); obwohl sehr gering, scheint es antik, doch ist die Inschrift COΛΩ modern. Auf dem von Brunn zitierten Abdruck einer Gemme mit Vulkanskopf, Cades cl. 1, G. 3 (verdruckt 1, 6, 3) sehe ich keine Inschrift; die Arbeit ist zweifellos modern. Von der im Mus. Worsleianum 1, S. 144 (kleine Ausgabe Taf. 29, 8) abgebildeten großen Gemme mit Porträtkopf (vgl. Brunn S. 528) ist mir kein Abdruck bekannt. Sie stellt den „Mäcenas" genannten Typus von vorne dar und ist anscheinend modern; die Inschrift ΣΟΔΩΝΟΣ ist es gewiß. An einem Steine der Sammlung Biehler, Katal. Nr. 144, Herakleskopf, ist jedenfalls die Inschrift COΛΛNOC falsch. Ja bis zu OΔANOC wurde die Inschrift von ignoranten Fälschern verketzert (Stein aus Vanutelli's Sammlung, größerer Pan mit Syrinx und kleiner Pan, jetzt in Privatbesitz in Boston). [Ein weiterer echter Solon-Stein bei Furtwängler, Antike Gemmen III S. 354 Fig. 196.]

Felix.

Taf. 10, 7 [27, 7] (nach Cades). In Bezug auf das Werk dieses Künstlers 312 ist eine Verwirrung entstanden, die wir erst auflösen müssen. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 4 u. 50, 11.] Stosch publizierte auf Taf. 35 seines Werkes einen Carneol der Arundel'schen Sammlung mit Darstellung des Palladionraubs; seine Abbildung, die einen in diesem Werke ungewöhnlich flüchtigen Charakter hat, zeigt im unteren Abschnitte die Inschrift in zwei Zeilen. Bracci wiederholt wie gewöhnlich die Abbildung aus Stosch;[1] auch gesteht er, keinen Abdruck gesehen zu haben. Gori publizierte 1732 im Mus. Flor. II, Taf. 28, 1 einen Sard des Florentiner Museums mit einer Wiederholung des Bildes des Felix, auf der nur die Inschriften und das Gebäude im Hintergrunde weggeblieben sind. Er bemerkt dazu im Texte S. 69, er besitze den Abdruck eines Steines, der, wenn ihn seine Erinnerung nicht täusche, einst bei Andreini gewesen, jetzt aber verloren sei; derselbe unterscheide sich von dem bei Stosch publizierten Arundel-schen nur dadurch, daß nicht im untern Abschnitte die zweizeilige Inschrift, sondern nur auf dem Altare unter Diomedes der Künstlername stehe; er schließt daraus, daß Felix sein Werk mit verschiedener Inschrift wiederholt habe. Bracci (II, S. 105) versichert, er habe vor dreißig Jahren diesen Abdruck bei Gori gesehen und habe dabei erkannt, daß der Stein, von dem er genommen, sicherlich eine Arbeit des geschickten Flavio Sirleti gewesen sei. Lediglich auf dieses Urteil des Bracci über den Abdruck bei Gori hin führt Köhler (S. 100) den Arundel'schen Stein als eine ganz anerkannte Arbeit des Sirleti an. Brunn (S. 503 f.) konstatierte, daß Köhler den Gori'schen Abdruck und den Arundel'schen Stein verwechsle, und schied Gori folgend beide nach der angeblich verschiedenen Stellung der Inschrift.

[1] Dieselbe Abbildung, immer mehr und mehr verschlechtert, ward später in Millin's Gal. mythol., in Levezow's Raub des Pallad., in Overbeck's Gallerie her. Bildw. u. a. O. wiederholt.

Das Arundel'sche Original hat nun aber die Inschrift gar nicht im unteren Abschnitte und Stosch's Abbildung ist falsch!

Die Gemme des berühmten Sammlers Earl Arundel, der 1646 starb, welches Jahr der terminus ante quem für das Auftreten derselben ist, kam mit den übrigen Arundel'schen Gemmen in das Marlborough'sche Kabinet. Sie ist in dem Prachtwerke der Marlborough-Gems I (der 1780 erschien) Taf. 39 abgebildet und neuerdings von Story-Maskelyne in dem Kataloge von 1870 unter Nr. 341 beschrieben. Die Inschrift ΦΗΛΙΞ ЄΠΟΙЄΙ befindet sich, ganz wie Gori dies von seinem Abdrucke bemerkt, auf dem Altare unter Diomedes; über dem Kopfe des letzteren im Felde die von Gori an seinem Abdrucke nicht bemerkte Inschrift ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ CЄΟΥΗΡΟΥ. Stosch's Abbildung ist offenbar wohl nach einem schlechten Abdrucke gemacht, welcher die Inschriften nicht erkennen ließ; da Stosch und seine Nachfolger, wie Gori und Bracci, *Καλπ. Σεουήρου* zu *Φῆλιξ* bezogen als Name des Patrones, Lehrers oder Vaters des Felix, so erklärt sich jene Nebeneinanderstellung der zwei Inschriften. Bracci's Urteil über Gori's Abdruck, er stamme von einem 313 Werke Sirleti's, dürfen wir nach der in seinem Buche bewiesenen Urteilsfähigkeit als für uns wertlos bezeichnen. Vielmehr ist zu vermuten, daß Gori's Abdruck eben von dem Arundel'schen Originale selbst herstammte[1] und nur nicht gut gelungen war, so daß die obere Inschrift nicht deutlich herauskam. Dasselbe ist mit dem in Cades' Sammlung befindlichen Abdrucke der Fall, den Brunn deshalb jener angeblichen Sirleti'schen Kopie zuschrieb. Nach Cades' Katalog stammt derselbe aber vom Arundel'schen Originale, was, da er genau mit der Abbildung in den Marlborough gems stimmt, gewiß richtig ist, weshalb ich ihn auch abbilden lasse, Taf. 10, 7 [27, 7]. Von der oberen Inschrift ist hier nur ein kleines Stückchen der unteren Zeile sichtbar, das man leicht übersehen kann. Es ist aber überhaupt ein recht schlechter Abdruck ohne Schärfe. Aber er genügt, zu erkennen, daß es sich hier nicht um eine Kopie des Sirleti handelt, sondern daß er auf das Original zurückgeht. Dagegen ist jene auf einem Carneole in Florenz befindliche, von Gori publizierte Wiederholung ohne Inschriften sicher eine Kopie neuerer Zeit. Ich habe das Original untersucht und vor mir liegt eine in der Stoschischen Sammlung (Winckelmann cl. 3, 314) befindliche Glaspaste dieses Steines. Die Figuren sind genau in der Größe des Originales kopiert; daß der Stein etwas kleiner ist als letzteres rührt nur daher, daß der Kopist den Rand gleich um die Figuren gezogen, das Gebäude im Hintergrunde und die Inschrift

[1] Raspe führt freilich 9433 das Arundel'sche Original, 9434 die Florentiner Wiederholung und 9435 eine Andreini'sche Paste mit Verweis auf Gori 2, S. 69 auf. Ich bezweifle aber sehr, daß die Identifikation dieser „Paste" mit dem von Gori bei Andreini nur vermuteten und angeblich bei diesem verschwundenen Originale richtig ist. Eine Inschrift führt Raspe gar nicht dabei an, beschreibt sie vielmehr wie den inschriftlosen Stein in Florenz; sie ist also wohl nur eine Replik des letzteren und hat mit Gori's Abdruck gar nichts zu tun.

über Diomedes weggelassen, sowie die Statue auf der Säule um die Hälfte verkleinert hat. Die Figuren sind in der Kopie sehr verschlechtert, die Körper ohne lebendiges Verständnis, die Gewänder vereinfacht und vergröbert. Dazu haben sich manche Mißverständnisse eingeschlichen; den Leichnam, der auf dem Originale wie immer bekleidet, aber etwas undeutlich behandelt ist, hat man hier zu einem nackten Manne gemacht; das Schwert, das Odysseus auf dem Originale an der Scheide packt, aus welcher der Griff hervorragt, ist ganz mißverstanden wiedergegeben. Die Inschriften hat der Kopist weislich weggelassen, weil er nicht im Stande gewesen wäre, sie gut zu kopieren.

Das Arundel'sche Original, ein dunkler Sard, hat gelitten „*by a vigorous repolishing*“, was sich auch in dem hier veröffentlichten Abgusse empfinden läßt; gewisse Härten werden diesem Umstande zuzuschreiben sein. Der Stil von Bild und Inschrift beweisen, da der Stein schon vor 1646 existierte, zwingend die Echtheit. Daß letztere aber schon durch die Fassung der Inschrift verbürgt wird, hat bereits Stephani bemerkt. Die Buchstaben sind ganz in der Art des Dioskurides und seiner Zeitgenossen mit kleinen Kugeln und ziemlich dünnen Hasten geschrieben; das Phi ist ein Kreis mit einem Punkte oben und unten; die verbindende Haste zwischen diesen beiden Kugeln ist nicht sichtbar; statt des Querstrichs im Eta steht auch nur ein Punkt. Der Künstler hat für seine eigene Signatur den bescheidenen Platz an dem Altare gewählt, während er die 314 Bezeichnung des Besitzers an hervorragender Stelle oben im Felde anbrachte. Es ist dies vollkommen analog dem Verfahren des Dexamenos in dem oben S. 203 [194] besprochenen Falle.

Gewiß war Felix ein Zeitgenosse des Dioskurides, da er die gleiche Richtung wie dieser verfolgt; wenn er den griechischen Meister auch nicht erreichte, so strebt er ihm doch nach und versucht sich an denselben Aufgaben; er gibt die auf ein berühmtes Gemälde oder malerisches Relief zurückgehende Komposition des Palladionraubs vollständig, aus welcher Dioskurides, Solon und die gleich zu nennenden Polykleitos und Gnaios nur Teile genommen haben. Wir werden noch mehrere Männer römischen Namens kennen lernen, die sich um diese Zeit den Steinschneidern griechischen Namens anschlossen, welche dieselbe Art zu signieren anwendeten und sich der griechischen Sprache bedienten.

Polykleitos.

Taf. 8, 28 [26, 28] (nach der Stoschischen Glaspaste). Carneol, an der einen Seite stark verletzt; zu Anfang vorigen Jahrhunderts im Besitze Andreini's zu Florenz. Ein Glasabguß in der Stoschischen Sammlung zu Berlin. Vgl. Brunn S. 578.

Diomedes mit dem Palladion; unten bekleidete Leiche; rechts Statue auf Säule. Das Bild entspricht ganz der Gemme des Dioskurides; nur fehlt der Kranz am Altar. Die Haltung Diomed's ist noch elastischer zusammengekauert,

indem der Oberkörper noch etwas weiter vorgebeugt ist; der Kopf ist deshalb ein wenig mehr in den Nacken geworfen. Auch die Arbeit ist der des Dioskurides sehr verwandt, wenn auch nicht so schön; so ist das Gewand weniger leicht und elegant. Die Inschrift steht an derselben Stelle wie die des Dioskurides, von unten nach oben in gerader Linie; sie ist vorzüglich, so wie sie einem Fälscher zu Anfang vorigen Jahrhunderts niemals möglich gewesen wäre; sie gibt denen des Dioskurides an Schönheit und Eleganz nichts nach. Sie lautet ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ. Die Buchstaben sind ganz wie die des Dioskurides mit kleinen Kugeln versehen; die Hasten sind dünn, aber von sehr sicherem, schönem Zuge. An der Echtheit von Bild und Inschrift ist ihrem Stile nach gar kein Zweifel möglich. Brunn schloß sich der Verwerfung Köhler's an, wie es scheint, ohne einen guten Abdruck haben prüfen zu können; sonst würde er den augenscheinlich antiken Charakter der Arbeit nicht verkannt haben.

Ein moderner Neptun bei King Taf. 14, 1.

Cneius (Gnaios).

Taf. 10, 6 [27, 6] nach einem frischen Abdruck. Bläulicher Aquamarin. Schon von Faber im Kommentar zu Orsini's Illustr. imag. erwähnt; mit der Blacas'schen Sammlung ins British Museum übergegangen. Vgl. Catal. of engr. gems Nr. 1281; Taf. H. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 20.]

Jugendlicher Herakleskopf ohne Löwenfell. Die Keule ist angebracht, als ob sie von der Linken geschultert würde. Ein Stück von Ober- und Hinterkopf ist in Gold ergänzt. Das Fleisch ist glänzend poliert. Ganz vorzügliche Arbeit. Offenbar Reproduktion eines bedeutenden statuarischen Originales. Die

315 Formen weisen mit Bestimmtheit auf Praxitelische Kunst als die Schöpferin des Typus. Vgl. meinen Aufsatz über Herakles in der Kunst in Roscher's Lexikon d. Myth. I, 2167.

Unter dem Kopfe steht ΓΝΑΙΟϹ in kleinen und sehr zarten Buchstaben[1] (vgl. das beistehende vergrößerte Faksimile); die Kugeln sind ganz klein und

Γ Ν Α Ι Ο Ϲ

die Hasten selbst überaus fein und dünn, doch sicher gezogen. Daß eine solche kaum sichtbare, in gerader Linie, an einem freien Platze des Grundes angebrachte Inschrift den Künstler bezeichne, dürfen wir nach allen Analogien als sicher annehmen. Den Nominativ wählte Gnaios, wie Solon es auch einmal tat und wie es in der älteren griechischen Zeit das gewöhnliche war. Die grundlosen Verdächtigungen Köhler's hat schon Brunn S. 561 f. abgewiesen.

2. Taf. 8, 27 [26, 27] (nach Cades). Stein unbekannten Besitzers; Glaspaste

[1] Die Inschrift ist selbst bei ganz frischen Abdrücken kaum sichtbar. Cades hat bei der zu seinem Abdruck verwendeten Paste der Inschrift etwas nachgeholfen. Unsere Zeichnung derselben ist nach einem frischen Abdrucke vom Originale gemacht.

in der Stoschischen Sammlung. Cades 3 E 281. Vgl. Brunn S. 565.[1] [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 2.]

Diomedes, wieder wie bei Dioskurides und Polykleitos, über den Altar steigend mit dem Palladion. Rechts die Statue auf der Säule. Der Tote fehlt. Der Altar ist bekränzt. Die Arbeit ist entschieden geringer als die entsprechende des Dioskurides, auch als die des Polykleitos. Die Haltung des Diomedes ist aufrechter und weniger elastisch gespannt als dort. Brunn S. 565 beurteilt den Stein indeß zu ungünstig. Von „Weichlichkeit“ und von unantikem Charakter vermag ich nichts zu erkennen. Im Gegenteil trägt für mich die ganze Arbeit im Ganzen und in allen Einzelheiten, so namentlich auch in dem von Brunn getadelten und freilich auch wenig ausdrucksvollen Kopfe durchaus den Stempel zweifelloser Echtheit.

Im Abschnitte unten steht (vgl. beistehende vergrößerte Zeichnung) ΓΝΑΙΟΥ in völlig tadelloser Schrift mit kleinen Kugeln und dünnen Hasten, in allem Wesentlichen der Inschrift des vorigen Steines entsprechend.

ΓΝΑΙΟΥ

3. Taf. 10, 12 [27, 12] (nach Cades). Schöne, den Hyazinth nachahmende Glaspaste, wie ein Edelstein geschnitten;[2] 1736 zuerst publiziert,[3] später in der Sammlung Marlborough und in Story-Maskelyne's Katalog S. 103 Nr. 421 genau beschrieben. Vgl. Brunn S. 563. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 9.]

Die zwei mir vorliegenden Abdrücke bei Lippert und Cades sind beide nicht gut, der erstere sogar schlecht, und beide, was die Inschrift betrifft, interpoliert. Nach Story-Maskelyne ist die Gemme „*ruinously repolished*“. Dieses Abschleifen 316 hat bewirkt, daß die Hasten der Inschrift völlig verschwunden und nur die ihre Enden bezeichnenden Kugeln erhalten sind. So gibt auch die gute Abbildung in den Marlborough gems Taf. 1, 35 die Inschrift wieder: : ˙ : : . ˙ . : Ο ˙ . ˙ So erklärt es sich, daß man anfänglich ΓΗΛΙΟΥ las, bis Natter (in dem 1754 erschienenen Traité), auf die Gnaios-Inschrift des Herakleskopfes sich stützend, ΓΝΑΙΟΥ vorschlug und auch auf seiner Abbildung die Punkte so verband.[4] Lippert fand auf dem schlechten Glasabguß, aus dem er seine Abdrücke lieferte, wahrscheinlich gar keine Spuren der Inschrift und gravierte deshalb, der älteren Lesung folgend, mit sehr schlechten Buchstaben ohne Kugeln ΓΗΛΙΟΥ hinein.

[1] Bei Westropp, Precious stones S. 159, finde ich, daß 1872 auf einer Loan-Exhibition des South Kensington Museums ein Bandachat mit Diomed und der Inschrift ΓΝΑΙΟΣ ausgestellt war: wegen der abweichenden Inschrift wahrscheinlich eine moderne Kopie des Originales, das indeß auch wohl irgendwo in England ist.

[2] So Story-Maskelyne, der hierfür Autorität ist.

[3] Story-Maskelyne's Behauptung, die Gemme sei Besitz Clemens V. gewesen, geht offenbar auf eine falsche Auflösung von Cl. V. im Texte Venuti's zurück, das er, statt Clarissimus Vir zu lesen, auf jenen Papst bezog.

[4] Indeß führt noch Winckelmann in der Descript. (1760) S. 455 nur die alte Lesung an, während der dem Buche beigegebene Stich (s. unten) die richtige enthält.

Cades, dessen Abdruck wir hier abbilden, verband die Kugeln zu ΓΝΑΙΟΥ, die Kugeln selbst auf seinem Abdrucke sind aber wohl die des Originales.

Die Echtheit ist schon nach den geschilderten Umständen außer Zweifel. Sie wird durch die stilistischen Eigenschaften des Bildes nur bestätigt. Das Bedenken Brunn's S. 564, der Raum sei nicht geschickt benutzt — womit gemeint sein wird, daß der Raum nicht ganz gefüllt ist — erledigt sich durch einfachen Hinweis auf den auch von Brunn für echt gehaltenen Hermes im „Phokion"-Motiv von Dioskurides (oben Taf. 8, 22 [26, 22]). Der Athlet des Cneius ist ein durchaus gleichartiges und offenbar zeitgenössisches Werk. Er stellt wie jener die Kopie einer Statue von vorne dar; im freien Raume links läuft von oben nach unten die zierliche Künstlerinschrift. Daß etwas freier Raum zu den Seiten der Figur bleibt, gehört gerade zu der Eleganz des knappen, akkuraten Stiles dieser Werke.[1]

In der erhobenen Rechten, von der Hand verdeckt, ist das Salbgefäß zu denken, aus welchem der Athlet im Begriff ist, Öl auf die bereit gehaltene Linke zu träufeln. Den Abbildungen zufolge[2] ist der Kopf, der, da er sehr tief eingeschnitten ist, auch auf dem Cades'schen Abdrucke nicht scharf herausgekommen ist, sauber mit kurzen Locken ausgearbeitet. Das Motiv dieser Figur ist uns in Marmorstatuen erhalten. Doch nicht der bekannte Typus, dessen schönstes Exemplar, das Münchener, Brunn veröffentlicht und mit Myron in Beziehung gebracht hat (Annali 1879, S. 201 ff. [Furtwängler, Glyptothek Nr. 302]), liegt der Gemme des Cneius zu Grunde, sondern eine andere Gestaltung des Motivs, die Polyklet oder dessen Kreise verdankt wird. Ein vollständig erhaltenes Exemplar der 317 letzteren befindet sich in der Sammlung des Lord Leconfield in Petworth.[3] Auch eine andere Gemme (eine konvexe, gelbe Paste in Berlin, Tölken cl. 6, 107 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 3137]) geht auf diesen Typus zurück und stimmt ganz mit Cneius Wiedergabe. Bei diesem polykletischen Typus ist das rechte Bein nicht vorgesetzt wie bei jenem myronischen, sondern in Schrittstellung zurückgezogen; dann ist die Haltung des Kopfes und des rechten Armes etwas anders

[1] Der Cades'sche Abdruck gibt bei dem hier besprochenen Werke des Cneius indeß den freien Raum rings um einen Millimeter zu groß, wie man an dem feinen Rändchen sieht, welches der Rand des Originals auf dem Abdruck gelassen hat, und wie auch aus Venuti's Abbildung ersichtlich ist. Wahrscheinlich ward Brunn durch diesen Fehler des Cades'schen Abdrucks beirrt.

[2] Die Stiche in Venuti's Collect. und in den Marlbor. gems sind beide anscheinend recht gut. Zu ihnen kommt ein dritter, bei Köhler und Brunn nicht genannter, nicht schlechter Stich, der einigen Exemplaren von Winckelmann's Description zu S. 455 beigegeben ist; nach einer Zeichnung von M. Tuscher ist er von J. A. Schweickart gefertigt; er gibt die Kugeln der Inschrift gut wieder und verbindet sie zu ΓΝΑΙΟΥ wie auch die Unterschrift das Werk dem Cneius zuweist.

[3] Die Figur, die den polykletischen Charakter in ganz evidenter Weise trägt, ist beschrieben in Michaelis, Anc. sculpt. in Gr. Brit., Petw. Nr. 9. [Furtwängler, Meisterwerke S. 465.]

und sind die Körperformen durchaus verschieden. In allen diesen Punkten stimmen, soweit dies bei ihrer Kleinheit möglich ist, die Gemmen ebensosehr mit der polykletischen Statue, wie sie von dem myronischen Typus abweichen.

Die übrigen Gnaios-Inschriften der Gemmen kann auch ich nicht für antik ansehen.

Eine geschickte Arbeit ist der sog. Juno- oder Kleopatrakopf im früheren Kircherianum (Cades cl. IV A 83; vgl. Brunn S. 564); doch muß ich Brunn vollkommen beistimmen, der Inschrift und Bild für modern erklärt. Die Gemme ist schwerlich vor Mitte des vorigen Jahrhunderts gemacht; der Fälscher hatte den Herakleskopf des Cneius gut studiert, aber er verrät sich doch deutlich genug.

Den schönen Kopf mit dem Fell Bracci I, 48 (Cades cl. III B 8; gute Glaspaste in der Stoschischen Sammlung; vgl. Brunn S. 564 [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 40, 44]) möchte ich für antik halten; die Inschrift ist aber evident modern, schlecht, unsicher und überdies nicht in gerader Linie, sondern etwas dem Rande folgend geschrieben. Ebenso ist der Athlet auf dem Steine Bracci I, 52 (Lippert II, 920; vgl. Brunn S. 565) antik aber sehr gering, die Inschrift offenbar modern.

Inschrift und Bild sind modern an der Muse, Cades II A 439, Brunn S. 565 f. [Anders Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 28.] Dieselbe ist jetzt im British Museum, wo ich mein Urteil vor dem Originale bestätigt fand, vgl. Catal. of engr. gems Nr. 758. Eine Fälschung im Berliner Museum s. oben Taf. 3, 25 S. 138 [25, 25 S. 183]; ebenda ein verwundeter Achill mit ΓΝΑΙΟϹ, auf einer Paste aus dem 19. Jahrhundert. In Petersburg (Abdrücke in Berlin 41, 96) ein bärtiger, römischer Kopf nach links, mit ΓΝΑΙΟϹ, modern; ebenda (49, 60) geringe Kopie des Herakleskopfes.

Wir lassen jetzt eine Gruppe von Künstlern folgen, die nach Maßgabe der Porträts, welche sie darstellen, dieser Periode zuzuweisen sind.

Agathangelos.

Porträtkopf, wahrscheinlich des Sextus Pompejus, s. oben Taf. 3, 9 S. 123 ff. [25, 9 S. 167 ff.].

Mykon.

Vgl. Brunn S. 516. Der Stein des Fulvio Orsini (von Faber Diasper genannt) mit dem Namen des Mykon ist leider verschollen und es scheint auch kein Abdruck von ihm zu existieren. Spon publiziert den von ihm Sard (nicht Sardonyx wie Brunn angibt) genannten Stein in einer kleinen Skizze, die aber 318 doch allem Anscheine nach die Hauptgrundlage für Stosch's Abbildung war, der freilich angibt, einen Abdruck und eine alte Zeichnung verglichen zu haben. Bei Stosch sind nur etwas mehr Haare am Oberkopfe gegeben und die Inschrift ist bei ihm korrekter als bei Spon. Das Material des Steins nennt Stosch Jaspis. Bracci ist völlig von Stosch abhängig. Bei Lippert findet sich nun der Abdruck eines Steines, der als Hyacinth bezeichnet wird, also mit dem Sard Spon's wohl identisch sein könnte und der mit dessen und Stosch's Abbildung ziemlich über-

einstimmt. Es fehlt der Büste nur das Gewand, das bei Spon und Stosch unten abschließt, und der Kopf ist jugendlicher, das Haar voller und bis zur Stirne reichend, die Inschrift ΜΥΚΩΝΟϹ wie bei Stosch. Raspe hält diesen Lippert'schen Stein, den wir Taf. 10, 22 [27, 22] publizieren, für identisch mit dem des Orsini. Es ist das aber schwer zu glauben, weniger wegen der Verschiedenheiten von Spon's Abbildung, die allenfalls dem ungenauen Zeichner zur Last fallen könnten, sondern weil es, wie Brunn gegen Köhler bemerkt, durchaus wahrscheinlich ist, daß der Orsini'sche Stein eine echte Arbeit war; der Lippert'sche scheint dies aber nicht zu sein und noch weniger hat er etwa den Anschein einer Fälschung aus Orsini's Zeit. Er gibt ein flau und charakterlos behandeltes Porträt in unbedeutender Arbeit. Die Inschrift ist nicht übel, hat jedoch auch nicht den sichern Stempel der Echtheit. Es ist daher zu vermuten, daß der Lippert'sche Stein eine matte Kopie des Originales oder gar nur ein nach der Abbildung bei Stosch gemachtes Werk des 18. Jahrhunderts sei.

Die von Brunn S. 517 als verdächtig angeführte Muse bei Cades cl. II C 44 ist antik, doch die Inschrift ΜΥΚΩΝΟϹ ist modern. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 14.]

Saturninus.

Taf. 11, 3 [28, 3] nach Cades cl. V, 352. Vgl. Brunn S. 578. Sardonyx. Cameo. Weibliche Büste von vorn. [Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 320 u. 358.]

Der gewöhnlichen Deutung auf Antonia, Gemahlin des Drusus, möchte ich mich mit mehr Zuversicht als Bernoulli (Röm. Ikonogr. 2, S. 229) anschließen; die Ähnlichkeit mit den Münzen ist doch eine recht große. Sollte es doch nicht Antonia sein, so ist es jedenfalls eine Zeitgenossin. Das Porträt ist vorzüglich gearbeitet und an der Echtheit auch nicht der leiseste Zweifel möglich. Das Gewand auf der Brust, das Stephani überarbeitet schien, macht mir diesen Eindruck nicht; die glatte Eleganz der kleinen Falten ist durchaus im Cameenstil der augusteischen Periode. Rechts an der vom Gesichte abgewandten Seite steht von unten nach oben in gerader Linie die Inschrift ϹΛΤΟΡΝЄΙΝΟΥ in vertieften kleinen Buchstaben, welche vollkommen den Charakter der bisher betrachteten echten Künstlerinschriften der augusteischen Periode tragen; sie sind mit kleinen Kugeln an den Enden der ziemlich dünnen Hasten versehen. Die Echtheit zu bezweifeln liegt kein Grund vor. Das einzige Bedenken, das Brunn äußert, daß auf dem Cades'schen Abdruck die Fläche um die Inschrift glätter erscheine, als die Umgebung, läßt sich durch die wahrscheinliche Annahme beseitigen, daß 319 dieser Umstand nicht auf das Original, sondern nur auf die Form zurückgehe. Saturninus dürfen wir zu den besten Meistern seiner Zeit rechnen.

Epitynchanos.

Sardonyx. Cameo; fragmentiert. Schon bei Fulvio Orsini. Mit der Blacas'schen Sammlung jetzt im British Museum, Katalog Nr. 1589. Vgl. Brunn S. 497.

Bernoulli, Röm. Ikonogr. 2, Taf. 26, 8; S. 177. [Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 320 u. 358.]

Jugendlicher Porträtkopf im Profil, ziemlich allgemein und wohl mit Recht als Germanicus erklärt; Ähnlichkeit mit den Münzen ist jedenfalls vorhanden. Das in dem ja immer etwas kalten und trocknen Stile der Cameen dieser Periode gehaltene Porträt ist, wie Köhler mit Recht hervorhebt, doch im einzelnen sehr zart und fein behandelt. Daß das Auge nicht im Profil, sondern flach und fast von vorne gebildet ist, liegt im Cameenstil, der diese flache Behandlung verlangt. Hinter dem Kopfe steht in vertieften, mit ganz kleinen Kugeln versehenen, festen und schönen Buchstaben ϵΠΙΤΥΓΧΑ[*νος*. Das ϵ zeigt nur eine kleine Kugel statt des Mittelstrichs. Die Inschrift kann nach allen Analogien nur den Künstler bedeuten.

Euodos.

Taf. 11, 4 [28, 4] nach Cades' Abdruck. Früher (und noch bei Chabouillet, Katal. S. 270, Nr. 2089) als Aquamarin, von Köhler (S. 212) als Bergkristall bezeichnet. Schon in der Zeit Karls des Gr. nachzuweisen; jetzt im Cabinet des médailles zu Paris. Vgl. Brunn S. 499. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 48, 8.]

Weiblicher Kopf, allgemein und zweifellos richtig auf Julia, die Tochter des Titus gedeutet. Die Übereinstimmung mit den Münzen der Julia ist vollständig und geht bis in kleine Besonderheiten der Tracht. Vortreffliche, mit Recht hoch gepriesene Arbeit. Ein Vergleich mit dem Porträt des Nikandros, das auf den ersten Blick sehr verwandt scheint, zeigt aber doch, wie viel kälter und weniger frisch dies Werk der Kaiserzeit in Wiedergabe des lebendigen Fleisches ist (vgl. oben S. 210 f. [202 ff.]). Hinter dem Kopfe steht in gerader Linie ϵΥΟΔΟϹϵΠΟΙϵΙ. Die Buchstaben haben kleine Kugeln und dünne Hasten, sind jedoch nicht so schön und elegant wie die besten der augusteischen Zeit.

Ich kann nicht umhin, hier eine Frage zu berühren, die sich mir bei Vergleichung der mir vorliegenden vier Abdrücke dieser berühmten Gemme aufdrängt. Ein Bronzeabguß aus dem 16. Jahrhundert, der Gipsabdruck bei Lippert und der bei Cades stimmen untereinander vollkommen überein. Dagegen zeigt das in der kurz vor 1834 in Paris gefertigten Abdrucksammlung von Pariser Gemmen in Berlin befindliche Exemplar gewisse Differenzen, die nicht durch Verschiedenheit der Anfertigung und der Beschaffenheit der Abdrücke erklärt werden können. Vor allem ist die Modellierung der Wange und der Gegend um Kinn und Hals etwas verschieden und zwar offenbar weniger weich und schön an dem letzteren Abdruck. Dann finden sich einige ganz kleine Abweichungen in Details: so ist am Halsbande die sechste Perle von links oben an den älteren Abdrücken durchaus regelmäßig, an jenem neueren aber ganz anders, unregelmäßig langgezogen gestaltet. Auch das obere Ende der Kette [320] am Gewande, das Ohrgehänge und das Gewand vor der linken Seite des Halses zeigen kleine Abweichungen, die nicht nur an den Abdrücken liegen können.

Endlich sind auch einige unbedeutende Differenzen der Maße an gewissen Einzelheiten zwischen den älteren und dem jüngeren Abdrucke zu konstatieren. Auf die Unterschiede der Inschrift lege ich kein Gewicht, da die Cades'schen Abdrücke (auf den anderen beiden älteren ist die Inschrift gar nicht mit abgedrückt) hierin zuweilen etwas interpoliert sind.

Man wird so zu der Vermutung geführt, daß der jetzt in Paris vorhandene Stein nur eine Kopie des Originales sei, von dem nur die Fassung zurückgeblieben wäre. Die Kopie müßte in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts das Original verdrängt haben. Ich darf hinzufügen, daß ein so feiner Kenner wie Graf M. Tysckiewicz mir, ganz unabhängig von obiger Vergleichung der Abdrücke, nur nach Untersuchung des Originales mitgeteilt hat, daß er den jetzt in Paris befindlichen Stein für eine Kopie aus dem Anfange dieses Jahrhunderts halte. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 48, 8.]

Ein Carneol bei Cades cl. V, 451 mit der Inschrift ЄYOΔOC, den Brunn S. 499 als verkleinerte freie Nachbildung des obigen Steines anführt, imitiert vielmehr die Haartracht der Plotina, gibt dem Gesichte aber andere, jugendlichere Züge. Arbeit und Schrift gleichen dem sicheren Werke des Euodos sehr; dennoch hat das Ganze einen gewissen modernen Zug. Es wird eine geschickte Arbeit der ersten Dezennien unseres Jahrhunderts sein. Der Carneol Lippert 1, 414 ist zweifellos modern. Der aus der Blacas'schen Sammlung jetzt im British Museum (Katal. Nr. 1940) befindliche Stein, Cades cl. 15, O, 2 (Brunn S. 499), ist eine moderne Kopie des Berliner Pferdekopfes oben Taf. 3, 12 S. 132 [25, 12 S. 176 ff.].

Eine andere größere Gruppe von Künstlern stellen wir nach dem Charakter ihrer Signaturen und der dargestellten Gegenstände zusammen. Erstere sind den obigen gesicherten Beispielen dieser Periode gleichartig; letztere sind von der idealen Gattung, Stoffe griechischer Mythologie und Sage, alles offenbar nicht eigene Erfindungen der Steinschneider, sondern Nachbildungen berühmter Originale. Voran gehen die Künstler, von denen nur oder überwiegend vertieft geschnittene Arbeiten erhalten sind.

Apollonios.

Taf. 10, 8 [27, 8] (nach der Stoschischen Paste). Sehr schöner klarer Amethyst im Museum zu Neapel, 1585 zuerst erwähnt. Vgl. Köhler-Stephani S. 210. 362 A. 15. Brunn S. 472. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 8.]

Artemis steht auf dem rechten Beine und stützt den linken Unterarm leicht auf einen Pfeiler; das linke Bein ist entlastet; beide Hände sind leicht auf eine Fackel gestützt, welche sie mit dem brennenden Ende gegen einen Felsen stemmt. Der Körper ist also in behaglicher Ruhe. Auf dem Rücken trägt sie den Köcher und den Bogen. Die Haare sind in der bei Artemis öfter vorkommenden jugendlichen Tracht einfach in einen Knoten gefaßt. Hochgeschürzter Chiton und Jagdstiefel bilden ihre Kleidung. Hinter ihr ist ein höherer Felsen angedeutet. 321 Die Inschrift läuft in gerader Linie von unten nach oben dem Pfeiler entlang:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ (vgl. beistehende Vergrößerung). Köhler's Angabe, die auch Brunn anführt, die Buchstaben entbehrten der bekannten kleinen Kugeln, ist völlig falsch. Die Kugeln sind sogar an jedem Ende jeder Hasta sehr deutlich ausgeprägt. Das Omega entbehrt der kleinen Querstriche und hat statt dessen nur zwei Kugeln an den Enden der nach unten offenen Bogenlinie. Das nicht kursive Omega neben rundem Sigma fanden wir schon bei Solon (Berliner Paste) und Mykon und wir werden ihm noch bei Sostratos begegnen. Köhler's Behauptung ist nur durch seine vorgefaßte Meinung zu erklären, die er auch an jener Stelle (S. 210) ausspricht, daß die „kleinen Kugeln, welche man lange genug für das sicherste Kennzeichen des Altertums hat halten wollen“ vielmehr „gerade der stärkste Beweis ihrer Verfälschung“ seien. Wie verkehrt dies ist, geht aus unseren ganzen Untersuchungen hervor.

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ

Die Arbeit ist ganz prachtvoll; bewundernswert ist die Leichtigkeit und Lebendigkeit, welche namentlich den Haaren und den Gewandfalten gegeben ist. Der Stein ist, wie es bei Amethysten häufig geschah, konvex geschliffen. Die Vorteile davon hat der Künstler sehr zu benützen verstanden,[1] indem er die Göttin von Felsen umgeben darstellte, welche nur flach eingeschnitten werden mußten, um doch so zu wirken, als ob sie vor die Figur vorsprängen und sie in ihre Mitte nähmen. Der Künstler gehörte wahrscheinlich dem Anfange der hier betrachteten Periode an.

Mit Recht schloß Köhler aus dem Pfeiler als Stütze, daß das Bild eine berühmte Statue wiedergebe. Wenn er aber auf die Artemis des Praxiteles in Antikyra riet, so ist damit nur die Kunstrichtung getroffen, innerhalb welcher das Original gesucht werden muß. Die Erfindung trägt nämlich durchaus den Stempel Praxitelischen Geistes. Aber jene Artemis von Antikyra kennen wir durch die Münzen als eine wesentlich abweichende Figur (vgl. Imhoof-Blumer und Gardner, Numism. comm. on Pausan. Taf. Y XVII; S. 124).

Gefälscht ist wohl der mir nur aus King, Anc. gems Taf. 48, 8 bekannte Kopf des „Mäcenas“-Typus von vorn.

Pamphilos.

Taf. 10, 4 [27, 4] (nach Cades). Amethyst, gegen 1680 zuerst auftauchend, jetzt im Cabinet des médailles zu Paris. Vgl. Brunn S. 522. Chabouillet, Catal. S. 243, Nr. 1815. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 18.]

Achilleus sitzt nackt auf seinem über einen Felsen gebreiteten Gewand, spielt Kithara und scheint begeistert mit erhobenem Kopfe dazu zu singen. Um ihn her liegen seine Waffen, der Helm und der reich mit rennenden Gespannen und einem Medusenhaupte verzierte Schild; das Schwert hängt an einem kahlen

[1] Vgl. über die Vorteile konvex geschliffener Steine Lessing in den Antiquarischen Briefen Nr. 41 ff.

Baume. Neben der Kithara läuft von unten nach oben, in gerader Linie, die in sehr kleinen Buchstaben geschriebene Inschrift ΠΑΜ·|·ΙΛΟΥ (vgl. beistehende
322 ΠΑΜΦΙΛΟΥ Vergrößerung). Die Hasten zeigen kleine Kugeln an den Enden. Das Phi besteht nur aus einem Strich mit zwei Kugeln zu den Seiten an Stelle der Rundung.

Diese ganz vorzügliche Gemme ist in der Arbeit nach mehr als einer Hinsicht der des Apollonios nahe verwandt. Auch das Material, ein wieder etwas konvex geschliffener Amethyst, ist dasselbe, und bei der Umgebung der Figur sind dieselben Vorteile der Steinform ausgenutzt wie dort. Die Wiedergabe des Nackten und der Ausdruck in der Haltung sind hier besonders bewundernswert; doch ist das Nebensächliche nicht minder vorzüglich. Das vorauszusetzende Original war wohl ein Gemälde. Die Körperbildung und Proportion des Achill erinnert sehr an den Ares Ludovisi.

An der Echtheit, auch der Inschrift, kann nicht der geringste Zweifel aufkommen.

Zu bemerken ist endlich, daß das Bild sich auf einer braunen Glaspaste in Berlin (Inv. S. 1017 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 3108]) wiederholt, die allen Kennzeichen nach (sie hat eine starke echte Verwitterung) antik ist. Die Paste ist dem Steine so gleich, daß sie von demselben abgegossen scheint; der Umstand, daß die Inschrift fehlt, ließe sich dadurch erklären, daß die Paste überhaupt nicht scharf ist, die sehr zart und dünn geschnittenen Buchstaben also im Abgusse leicht ausbleiben konnten. Weniger wahrscheinlich ist die andere Möglichkeit, daß die Paste von einer genauen antiken Replik ohne Inschrift stammt. Für ganz ausgeschlossen halte ich es, daß etwa der Pariser Stein im 17. Jahrhundert nach einer antiken Paste gemacht oder etwa seine Inschrift damals erst hinzugefügt worden sei.

Der Carneol Devonshire, Stosch Taf. 48, Lippert 2, 141, ist eine ganz elende moderne Kopie mit einigen Modifikationen. Die von Chabouillet a. a. O. als antik aufgeführte Replik Blacas, jetzt im British Museum, Katal. Nr. 2305, ist evident modern.

Fein aber modern ist die Psyche im British Museum (Katal. Nr. 2306; Cades cl. 2 B 243).

Durch die Freundlichkeit des Herrn E. Babelon in Paris erhielt ich den Abdruck eines vom Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale neu erworbenen Amethysts. Derselbe zeigt eine mäßige Kopie des Medusenkopfes der Gemme des Sosos (oben Taf. 8, 18, S. 214 [26, 18 S. 206]), nach der anderen Seite gewendet, und die in zwei Zeilen gebrochene Inschrift ΠΑΜΦΙ/ΛΟΥ. Diese steht an derselben Stelle wie die des Sosos, vor dem Halse horizontal. Die Buchstaben zeigen kleine Kugeln, doch ist die Handschrift eine völlig andere als auf der Achilleus-Gemme; namentlich sind Alpha und Phi verschieden. Die Züge sind unsicher und ungleich, ganz in der Art eines nicht sehr geschickten Fälschers.

Es kommen die Brechung in zwei Zeilen und der Umstand, daß die Gemme des Sosos auch in der Stellung der Inschrift nachgeahmt wird, hinzu, um es mir unmöglich zu machen, diesen „Pamphilos“ für antik anzuerkennen. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 16.]

Teukros.

Taf. 10, 13 [27, 13] (nach Stosch's Paste). Amethyst in Florenz, zu Anfang 323 des 18. Jahrhunderts in Andreini's Sammlung. Das Bild ist auf der horizontalen Oberfläche des Steines angebracht; der untere Teil des letzteren ist stark konvex geschliffen. Vgl. Brunn S. 531 f. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 25.] Der Cades'sche Abdruck gibt den Rand viel zu groß an; meine Vermutung, daß die Stoschische Paste, die gleich über den Köpfen der Figuren und unten unmittelbar an den Enden der Bodenlinie den Rand anstoßen läßt, hierin genauer sei, bestätigte sich am Originale, wo die Figuren den Rand berühren. Unsere Abbildung gibt daher die Stoschische Paste wieder.

Der bärtige Herakles zieht eine nackte Nymphe an sich heran. Zur Erklärung der Szene, in der man vergeblich die Frau bestimmt zu benennen versucht hat, vgl. meine Abhandlung über Herakles in der Kunst in Roscher's Mythol. Lexikon I, 2250. Links steht von oben nach unten in gerader Linie *Τεύκρου* (vgl. beistehendes vergrößertes Faksimile) mit den üblichen kleinen mit Kugeln versehenen eleganten Buchstaben; beim Epsilon ist der kleine Mittelstrich ganz ausgelassen; beim Kappa sind die Querstriche, ebenso wie beim Rho die Rundung, durch die kleinen Kugeln ersetzt. Köhler irrt wieder vollkommen, wenn er (S. 188) behauptet, die Inschrift sei denen der Fälschungen vom Anfang des 18. Jahrhunderts ähnlich; in diese Zeit fallen kaum die ersten wenig erfolgreichen Versuche, jene feine Schrift mit den Kugeln zu imitieren. Bild und Inschrift sind beide unbezweifelbar echt.

Auch diese Arbeit verdient hohes Lob; das Ganze (Komposition und Linienführung) wie das Einzelne (man beachte z. B. den Löwenkopf) sind sehr schön; aber eine gewisse matte, kalte Eleganz, man möchte sagen ein akademischer Zug macht sich doch recht fühlbar. Das befremdet uns nicht: wir sind eben im Zeitalter eines Horaz.

Zu den von Brunn S. 532 f. aufgezählten offenbaren Fälschungen mit dem Namen des Teukros habe ich zu Nr. 5 nur hinzuzufügen, daß Lippert 1, 118 eine kleinere Kopie des Parthenoskopfes des Aspasios ist und die Inschrift ΤΕΥΚΡΟϹ lautet, der Stein also nicht mit dem der Hertz'schen Sammlung identisch ist. Der Blacas'sche Cameo, Brunn Nr. 6, ist jetzt im British Museum, vgl. Katal. Nr. 2310.

Anteros.

Taf. 10, 15 [27, 15] (nach Cades). Aquamarin; zuerst in Stosch's Werk veröffentlicht. In der Sammlung Devonshire (London). Vgl. Brunn S. 545. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 13.]

Jugendlicher Herakles, das Löwenfell über dem linken Arme; er trägt nach rechts schreitend einen Stier auf der linken Schulter. Das Tier ist aus künstlerischen Gründen relativ zu klein gebildet. Der Gruppe muß ein im 1. Jahrhundert v. Chr. berühmtes Original zu Grunde liegen, denn sie kehrt noch mehrfach wieder, so namentlich auf den römischen Terrakottareliefs dieser Zeit und auf einem Glasgefäße aus Kyzikos, hier wie dort in noch unaufgeklärter Verbindung mit Horen. Die Erfindung ist denn auch eine vorzügliche, welche die Gegenwirkung
324 von drückender Last und stämmiger Kraft zum anschaulichen Ausdrucke bringt. An der Gemme ist die Ausführung noch besonders zu loben; sie ist lebendig, flüssig und ohne alle Härten, frischer und wahrer als z. B. die Arbeit des Teukros. Besonders zart und fein ist das ganz flach behandelte Löwenfell.

Im unteren Abschnitte steht ΑΝΤΕΡΩΤΟΣ mit den üblichen kleinen Kugeln, sonst indeß nicht so gleichmäßig fein und elegant wie manche der bisher be-

ΑΝΤΕΡΩΤΟΣ

trachteten Inschriften (vgl. beistehende Vergrößerung). Das zweite Tau hat einen sehr kurzen Vertikal-, doch einen breiten Horizontalstrich. Der Ductus der Buchstaben ist so echt wie nur möglich und duldet keinen Zweifel an ihrem Altertum. Das leise Bedenken, das Brunn (vgl. S. 451) deshalb zu haben scheint, weil die Inschrift im unteren Abschnitte steht, ist, wie wir schon bei Dioskurides (Berliner Cameo), Solon, Cneius und Protarchos zu bemerken Gelegenheit hatten, unbegründet, indem es weder durch die Natur der Sache, noch durch die Denkmäler irgend gestützt wird.

Fälschung mit Anteros Name, Brit. Mus. Katal. Nr. 2291. Ebenda Nr. 1665 hat der Name Anteros natürlich nichts mit dem Künstler zu tun, sondern bezeichnet das dargestellte Porträt und den Besitzer.

Philemon.

Taf. 10, 5 [27, 5] (nach Cades). Sardonyx in Wien, nach Eckhel, Choix de pierres gr. S. 64 von drei Lagen, indem eine weiße Onyxschicht von zwei Sardlagen umschlossen wird. Zuerst in Stosch's Werk veröffentlicht. Vgl. Brunn S. 576. Sacken-Kenner, Katal. S. 420, 11. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 22.]

Der nackte Theseus steht, vom Rücken gesehen, auf seine Keule gestützt, nach vollbrachter Tat ruhig vor dem im Hintergrunde als Gebäude auf Felsgrund dargestellten Labyrinth, aus dessen Toröffnung der Minotaur tot über den Felsen herabhängt. Derselbe ist als in der Ferne gedacht klein gebildet. Die Komposition ist gewiß von einem Gemälde entlehnt, obwohl die Figur des Theseus etwas ganz Statuarisches hat. Aber bekanntlich kommen in den antiken Gemälden derartige wie Statuen gedachte Gestalten nicht selten vor. Die gewählte Ansicht, die Rückseite schräg zur Grundfläche, bot dem Steinschneider große Schwierigkeiten, die, wenn nicht völlig überwunden, doch sehr geschickt behandelt sind. Die Muskulatur des sehr kräftigen Körpers ist vortrefflich durchgeführt. Das Bild gehört überhaupt zu den besten der signierten Arbeiten dieser

Periode. Dieselbe Figur kehrt auf einer schön gearbeiteten Gemme dieser selben Periode wieder (Impr. dell' Inst. 7, 63, Samml. Martinetti); nur ist sie bärtig und bedeutet Herakles, indem vor ihr ein Löwen- und ein Eberfell liegen. Letztere sind offenbar in ihrer Lage und Anordnung dem Minotaur des Philemonsteines nachgeahmt, dessen Komposition also das Original war.

In feinen kleinen Buchstaben mit dünnen Hasten und sehr kleinen Kugeln steht hinter der Figur von unten nach oben in gerader Linie ΦΙΛΗΜΟΝΟϹ. Die von Köhler und Stephani ausgesprochenen Bedenken gegen die Echtheit entspringen nur ihrer Voreingenommenheit und sind für uns bedeutungslos. 325

Dagegen ist an der Strozzi'schen Paste, Stosch Taf. 52, Brunn S. 577, nicht nur die Inschrift ΦΙΛΗΜΩΝЄΠΟΙ, natürlich schon wegen ihrer Schreibung und wegen der schlechten Buchstaben, sondern auch das Bild modern. Der Petersburger Amethyst, Brunn S. 577 (Abdr. Petersb. Samml. in Berlin 27, 40), ist eine schlechte moderne Kopie des Cameo's des Dioskurides (vgl. oben S. 108 [S. 151]).

Aspasios.

IV, 46

Von den drei Gemmen des Aspasios, die ich als echt anerkenne, habe ich zwei (2 und 3) im Originale untersucht. Ihr Material ist in beiden Fällen ein roter Jaspis von einer besonders tiefen Farbe, wie er sonst nur sehr selten vorkommt. Der gewöhnliche, namentlich in der späteren Kaiserzeit beliebte, rote Jaspis ist beträchtlich blässer. Auf meine Anfrage erhielt ich von Herrn R. von Schneider in Wien die gefällige Auskunft, daß auch das dortige Original (Nr. 1 der folgenden Aufzählung) sich durch die tief dunkelrote Farbe wesentlich von den gewöhnlichen roten Jaspisgemmen unterscheide. Es scheinen also alle die drei von mir zunächst nur nach den Abdrücken für echt gehaltenen Aspasios-Steine aus demselben schönen und seltenen Materiale zu bestehen, was für ihre Echtheit bestätigend ins Gewicht fällt.

1. Bd. III, Taf. 10, 10 [27, 10] (nach Cades). Roter Jaspis im Wiener Museum (Sacken-Kenner, Katal. S. 435 Nr. 360); daß dieser in der Tat derselbe Stein ist, der schon 1669 publiziert ward, beweist Brunn S. 474 f. gegen Köhler. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 12.]

Brustbild der Athena Parthenos des Phidias, der Kopf im Profil, die Brust in Dreiviertelansicht; an der linken Schulter lehnt der Speer. Eine mit vorzüglicher Sorgfalt in allen Einzelheiten beendete schöne Arbeit. Wie gewöhnlich steht der Künstlername im Felde hinter dem Bilde in gerader Linie von oben nach unten ΛϹΠΛϹΙΟΥ. Die Buchstaben sind sehr klein, die Hasten aber ziemlich dick, die Kugeln zwar vorhanden, doch wenig hervortretend. Dem Alpha fehlt bei dieser Kleinheit natürlich der Querstrich; auch ihn durch einen Punkt zu ersetzen war kein Platz. Die Echtheit ist ganz unbestreitbar.

Als Kopie nach der Parthenos des Phidias ist die Gemme zwar schon viel-

fach benutzt, aber noch nicht völlig ausgenutzt worden. Daß sie, wenn auch eine der kleinsten, doch die vollständigste und genaueste aller erhaltenen Wiederholungen des Kopfes ist, hat man noch nicht allgemein anerkannt. Sie ist in dieser Beziehung auch über die Petersburger Goldmedaillons zu stellen. Letztere stammen aus einer der Entstehung des Originales nahen Zeit. Die Künstler, auch die kleinen, waren aber damals bekanntlich viel zu selbständig, um sich völlig genau an die Vorbilder zu halten, welche sie nachbildeten. So hat der Verfertiger jener Goldmedaillons lediglich aus künstlerischen Gründen, um den runden Raum, auf welchen er den Kopf setzte, vollständig zu füllen, eine Eule 47 auf die eine der emporgeschlagenen Backenklappen gesetzt; sie sollte ein Gegengewicht gegen die Helmbüsche auf der anderen Seite sein. Es ist nur seltsam, daß man in dieser so evidenten und leicht zu erklärenden Zutat des Kunsthandwerkers einen Zug des Originales hat erkennen wollen. Auch in der Behandlung des Haares vor den Ohren sind die Goldmedaillons ungenau, wie die Vergleichung der statuarischen Kopie in Athen und unserer Gemme lehrt. Aber auch in Bezug auf die über dem Stirnrande des Helmes vorspringenden Tiervorderteile, für welche man die Goldmedaillons glaubte zu Grunde legen zu müssen, erweisen sich letztere als ungenau. Dieselben zeigen von den Tieren nur die Hälse mit den Köpfen und zwar sind es abwechselnd Greifen und Rehe. Dagegen sieht man auf der Gemme des Aspasios die Tiere mit dem ganzen Vorderkörper (mit Brust und Vorderbeinen) hervorspringen, und zwar sind es abwechselnd Pegasoi und Rehe oder Hirsche.[1] Die Reihenfolge ist diese, daß gleich rechts von der Backenklappe ein kleineres ungeflügeltes Tier vorspringt mit einem Rehkopf und, wie es scheint, der Andeutung eines Geweihs; es folgt das wesentlich größere, völlig deutliche Vorderteil eines geflügelten Pferdes; dann kommt wieder jenes kleinere Tier und dann, die Mitte bezeichnend, nochmals ein Flügelpferd. Daß diese Gestalt des Helmschmucks, die für den Gemmenschneider überaus schwierig und unbequem war, von demselben nicht frei gewählt ist, sondern eben auf das Original zurückgeht, ist an und für sich ebenso natürlich, als daß der Verfertiger der Goldmedaillons der Schwierigkeit der vorspringenden Beine ausgewichen ist und deshalb auch bei der Auswahl der Tiere nicht den gleichen Glauben verdient. Die Gemme aber wird durch zwei Marmorkopien des Parthenoskopfes aus römischer Zeit als glaubwürdig bestätigt. Die eine, bis jetzt nicht verwertete,[2] ist in Köln gefunden und befindet sich im dortigen Museum. Der Kopf ist leider sehr schlecht erhalten, aber dadurch wichtig, daß die Strenge im stilistischen Charakter des Gesichtes mehr als sonst irgendwo bewahrt ist. Die Protomen am Helme vorn sind zwar sehr zerstört, aber man sieht, daß die Beine vorsprangen, sowie daß immer ein größeres ge-

[1] Fälschlich gibt noch Kieseritzky, Athen. Mitteil. VIII S. 302 an, es seien nur Pegasoi.
[2] Den Hinweis auf ihre Existenz verdanke ich Ulrich Köhler.

flügeltes mit einem kleineren ungeflügelten Tiere abwechselte, und zwar genau in derselben Weise wie auf der Gemme (a kleinere, b größere: a b a b a b a, also in der Mitte ein Pegasos). Der andere Kopf ist der in den Ant. Denkm. d. Inst. I, Taf. 3 abgebildete, der zwar den Gesichtsausdruck stark umbildet, aber im Helmzierat offenbar dem Originale folgt; er zeigt ebenfalls Tiervorderteile mit vorspringenden Beinen und wieder den Wechsel von großen geflügelten Tieren, die auch ihrer Gestalt nach viel eher Pegasoi als Greife sind,[1] und von kleinen ungeflügelten, die wir nun für Rehe oder Hirsche zu halten haben; die Zahl der Tiere ist um zwei geringer, weil die unmittelbar zu den Seiten der Backenklappen befindlichen kleinen weggelassen sind (also nur b a b a b). Die Übereinstimmung dieser Köpfe mit der Gemme beweist augenscheinlich, daß letztere eine sehr genaue Kopie ist, der wir nun auch in allen anderen Details vollständig trauen dürfen. 48

2. Bd. III Taf. 10, 11 [27, 11] (nach einem der Gefälligkeit der Beamten des British Museums verdankten frischen Abdruck). Roter Jaspis, etwas beschädigt, im British Museum (Katal. Nr. 2293), aus Townley's Sammlung. Köhler und Brunn (S. 477), die den Stein unter den falschen anführen, urteilen nur nach der sehr ungenauen Erwähnung von Visconti, woselbst die Inschrift falsch gegeben ist. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 15.]

Herme des bärtigen Dionysos; das Haar von einer breiten Tänie und Weinlaub umwunden. Auf dem Hermenschafte steht ΛCΠΛCIOY, genau so geschrieben wie auf der vorigen Gemme; die Buchstaben wieder sehr klein, mit Kugeln und etwas dicken Hasten und Alpha ohne Querstrich; die einzige kleine Differenz ist, daß der obere Querstrich des Pi nach rechts etwas übergreift. Ein kleines Versehen ist am Jota zu bemerken, indem eine kleine Rundung flach neben der Hasta eingeritzt ist.

Nicht nur die Handschrift, auch die Art der Arbeit ist genau dieselbe wie an der Parthenos-Gemme; dieselbe Sorgfalt und Feinheit, aber auch dieselbe kalte Eleganz wie dort. Auch hier bildet Aspasios eine Skulptur des 5. Jahrhunderts, auch hier ein Werk phidiasischen Stiles nach. Die auf die Schultern fallenden Locken entsprechen ganz denen der Parthenos; der Bart ist in der vornehm strengen Weise jenes Stiles behandelt. Aber auch den edeln großen Zug im Ganzen hat Aspasios wohl wiederzugeben gewußt.

Der Katalog des Britischen Museums (S. 223 Nr. 2293) bezeichnet die Gemme als verdächtig und anscheinend kopiert von zwei Terrakottahermen, die ebenfalls aus Townley's Besitz im British Museum sich befinden (Combe, Anc. Terrac. Taf. 37, vgl. Taf. I, 2). Diese stimmen allerdings auffallend genau, bis auf Zahl und Gestalt der meisten einzelnen Bartlocken mit der Gemme überein. Aber bei Vergleichung der Originale kann man keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß

[1] Irrtümlich habe ich sie früher auf die vermeinte Autorität der Goldmedaillons hin als Greife bezeichnet, Deutsche Literaturzeitung 1887, 1313.

der zu Grunde liegende Typus des 5. Jahrhunderts in der Gemme ungleich besser, richtiger und schöner wiedergegeben ist als in den Terrakotta-Hermen, die einen modernen Zug hereinbringen; auch wird man was Details betrifft zugeben müssen, daß die Anordnung des Tuches und die Behandlung des Weinlaubes auf der Gemme einen echter antiken Eindruck macht als an den Hermen. Ich muß es daher für unmöglich halten, daß erstere eine moderne Nachbildung von letzteren sei. Wenn die Hermen antik sind, so gehen sie eben auf dasselbe Original zurück, das Aspasios benutzte; viel wahrscheinlicher ist mir aber, daß die Terrakotta-Hermen eine geschickte Fälschung nach der Gemme sind.

3. Bd. III Taf. 10, 9 [27, 9] (nach Cades). Roter Jaspis, Fragment; im Florentiner Museum schon zur Zeit, als es Stosch publizierte (1724). Vgl. Brunn S. 476.

Erhalten ist nur eine mit Chiton bekleidete Brust und das untere Ende eines starken krausen Bartes. Mit Recht vermutet Brunn einen Sarapis. Auch diese Arbeit kopierte gewiß eine statuarische Vorlage. Die Inschrift steht unten, wieder 49 ΛCΠΛCΙΟΥ und wieder ganz so geschrieben wie in 1. und 2. Köhler's Angabe (S. 180), die auch Brunn anführt, ohne sie zu widerlegen, das Alpha sei anders als auf dem Wiener Steine, ist augenscheinlich falsch: es stimmt das Alpha auf allen drei Steinen sogar ganz genau überein. Die Kugeln an den Enden der Hasten sind hier etwas deutlicher als an 1., da die Buchstaben ein wenig größer sind. Die von Brunn offen gehaltene Möglichkeit eines Betruges muß ich sowohl nach dem Charakter der Inschrift wie nach dem Stile der Arbeit als völlig ausgeschlossen betrachten.

Von den anderen bei Brunn erwähnten Steinen mit Aspasios-Inschrift kenne ich keinen im Abdruck; es scheinen nur Fälschungen zu sein. Ich füge nur hinzu, daß die „Agrippina" auch im Kataloge der Marlborough Gems von Story-Maskelyne Nr. 417 als modern bezeichnet wird; und ferner, daß sich im British Museum zwei Fälschungen mit dem Namen des Aspasios finden (Katal. Nr. 2294. 2295); und eine bei King Anc. gems Taf. 30, 8.

Skylax.

1. Bd. III Taf. 10, 24 [27, 24] (nach Cades). Onyx unbekannten Besitzers; Cades cl. 2 A 135. Vgl. Brunn S. 581. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 41, 26.]

Tanzender, jugendlicher Satyr, in der Linken den Kantharos, in der Rechten den Thyrsos; ein flatterndes Pantherfell ist über den linken Arm gehängt. Das Motiv, durch seine hohe Schönheit ausgezeichnet, findet sich in vielen anderen antiken — und natürlich auch modernen — Wiederholungen. Die Erfindung, welche das enthusiastische Schwärmen im bakchischen Kreise herrlich zum Ausdrucke bringt, geht wahrscheinlich auf ein berühmtes Gemälde zurück.

Die Arbeit des Steines ist eine ganz vorzügliche; trotz der zierlichen Ausführung des Details herrscht doch eine so feine Mäßigung, eine so echt antike Frische im Ganzen, ein solcher Gegensatz zu allem Weichlichen und Unsichern,

daß ich, von Brunn's Urteil mich entfernend, die Gemme nur für antik halten kann. Wie schön und klar sind die Formen des Körpers, wie einfach derb das stumpfnäsige Satyrgesicht, und wie zart geschmackvoll ist das Pantherfell behandelt.

Rechts steht von unten nach oben in gerader Linie mit dünnen Hasten und kleinen Kugeln CKYΛΛΞ. Die Inschrift ist völlig tadellos und steht mit dem Charakter der Arbeit im Einklang. Ich halte die Gemme also für das echte Werk eines Künstlers Skylax, der nach Stil und Inschrift dieser Periode angehören muß.

2. Bd. III Taf. 11, 6 [28, 6] (nach Cades). Cameo, Sardonyx. Bei Baron Roger in Paris. Schon in Stosch's Werk als im Besitze eines venetianischen Edelmannes publiziert, also schon zu Anfang vorigen Jahrhunderts existierend. Daß aber ein Stich des Enea Vico nicht auf diesen, sondern wahrscheinlich einen kleineren Cameo ohne Inschrift zurückgeht, bemerkt Brunn S. 582. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 10.]

Hercules Musarum. Wie schon Stosch bemerkt, erinnert die Darstellung an das Bild der bekannten Münzen des Pomponius Musa, das ein neben den Musen des Fulvius Nobilior aufgestelltes Kunstwerk wiedergibt (vgl. in Roscher's Lexikon d. Myth. I, 2190). Nur ist die Figur hier in archaisierendem Geschmacke behandelt. Der jugendliche Herakles schreitet in steifer Weise die Leier spielend nach rechts. Hinter ihm Keule, Bogen und Köcher. Die Arbeit ist nicht schlecht, aber auch nicht besonders hervorragend; ihre Echtheit scheint mir ganz außer Zweifel; namentlich ist der Kopf, an dem sich ein Fälscher am ehesten verraten müßte, von unverkennbar echtestem Charakter; derselbe archaisiert übrigens nicht wie die übrige Figur. Daß der ebenfalls antike kleinere Cameo, Cades 3 A 275, besser sei, wie Brunn S. 582 behauptet, kann ich nicht finden. 50

Im unteren Abschnitte steht CKYΛΛKOC in vertieften Buchstaben mit kleinen Kugeln und ziemlich dünnen Hasten. Der Cades'sche Abdruck zeigt die Buchstaben offenbar etwas überarbeitet und hiedurch ward wohl Brunn (S. 581) beirrt; sie kamen wohl nicht deutlich genug in der Form und wurden deshalb teilweis von moderner, unsicherer Hand nachgezogen. Wo dies aber nicht der Fall ist, zeigen die Buchstaben jene feste, schöne, sichere Art, welche nur den antiken eigen ist und die namentlich vor Stosch's Zeit von den Fälschern niemals auch nur entfernt erreicht ward. Das Kappa zeigt die auch bei Dioskurides (vgl. oben Bd. III S. 109 [S. 151]) beobachtete charakteristische Form mit kurzen und erst in einiger Distanz vom Vertikalstrich divergierenden Seitenhasten.

Dieses, wie ich glaube, sicher echte Werk des Skylax gab den Anlaß zu einer Anzahl von Fälschungen mit diesem Namen. Die am frühesten auftretende ist die schon bei Stosch Taf. 58 abgebildete Maske des Pan. Es ist dies ein zwar virtuoses aber höchst übertriebenes Werk, dessen antiker Ursprung mir sehr zweifelhaft ist. Ganz sicher aber ist die Inschrift gefälscht, die am unteren

Rande, der Rundung folgend, entlang läuft; sie ist in sehr schlechten flüchtigen Buchstaben ohne Kugeln geschnitten und trägt in jeder Beziehung, in Schnitt und Anbringung alle Merkmale der älteren Fälschungen von Künstlernamen. Sie lautet CKYΛΛ‾; indem der Fälscher offenbar nicht recht wußte, wie er sie beenden solle, ließ er sie unvollendet, nur mit dem Anfang zu einem Xi. Seltsam ist es, daß Köhler, der so viele unzweifelhafte vorzügliche Inschriften verdammt hat, gerade diese für antik erklärt; er meinte, diese elenden, kleinen, flüchtigen und unvollendeten Züge bedeuteten den Namen „des Besitzers oder Schauspielers“. Die nachträgliche Untersuchung des Originales im British Museum (Katal. Nr. 1088) bestätigte mir nicht nur das hier über die Inschrift gesagte, sondern auch meinen Zweifel am Bilde selbst. Letzteres ist mit der Inschrift gleichzeitig, also ein neueres Werk.

Eine spätere, erst der zweiten Hälfte des vorigen oder dem Anfang dieses Jahrhunderts angehörige Fälschung sehe ich in dem Steine bei Cades II A 157 (vgl. Brunn S. 581) mit einem flötenden Satyr. Die Arbeit ist von der echten der Nr. 1 total verschieden, weichlich und unantik; die Inschrift hat Kugeln, ist aber unsicher und unschön im Vergleich zu jener von 1. Die von Brunn S. 582 als falsch zusammengestellten Steine sind alle ganz zweifellos modern. Dazu füge British Museum Katal. Nr. 606.

Koinos.

51 Bd. III Taf. 10, 20 [27, 20] (nach der Stoschischen Paste). Kleiner Sardonyx, schon 1709 publiziert. Jetzt bei Fürst Liechtenstein (?). Vgl. Brunn S. 513 ff., der Köhler's unbegründete Verdächtigungen zurückweist.

Jäger, in dem bekannten auf Gemmen überaus häufigen Motiv, auf einen Pfeiler gestützt, den Speer in der Hand; unten ein Hund. Es liegt ein statuarisches Original zu Grunde, das den sog. Narzißstatuen sehr verwandt war.

Hinter der Figur steht von oben nach unten KOINOY in sicheren, guten Zügen, mit kleinen Kugeln an den Enden der Hasten. Wegen der Kleinheit sind statt der Vertikalhasten des Ny nur die Kugeln gesetzt. Die Inschrift gehört zu den unzweifelhaft echten. Die Arbeit ist hübsch, aber nicht bedeutend.

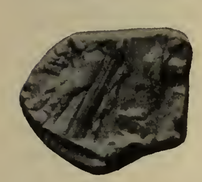
Ein anderes antikes Werk dieses Künstlers ist nicht bekannt. Zu den Fälschungen, die Brunn S. 515 anführt, ist hinzuzufügen Cades cl. 2 A 223, Satyr mit Amphora; Inschrift KOINOY, eine Arbeit wahrscheinlich erst dieses Jahrhunderts.

Endlich folgen noch einige Künstler mit römischen Namen, die aber nichtsdestoweniger Griechen sein können:

Aulus, Sohn des Alexas.

Unter den überaus zahlreichen mit diesem Namen bezeichneten Gemmen glaube ich die folgenden als antike Werke eines Steinschneiders bezeichnen zu dürfen.

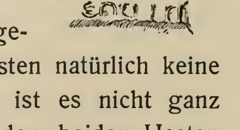
1. Taf. 2, 3. 4 [hier Textabbildungen]. Zwei antike Glaspasten nach einem Cameo. Die eine vollständige aber sehr verwitterte Paste (Taf. 2, 3) stammt aus der Barberinischen Sammlung und befindet sich jetzt im British Museum (Katal. Nr. 616); sie besteht aus einfarbigem, unreinem, weißem Glas; sie ist stark zerfressen und überdies abgescheuert, so daß die Irisierung fehlt. Sie wird hier zum ersten Male veröffentlicht. Die andere, ein Fragment (Taf. 2, 4), befindet sich in der Sammlung eines Kenners und Sammlers, des Herrn J. O. Pauvert de la Chapelle zu St. Foy-la-grande (Gironde) [jetzt Bibliothèque nationale], der mir die Publikation freundlichst gestattet hat; die Paste ist blau und weiß; das Gewand der Frau ist blau, das Nackte des Mannes weiß; die Paste ist scharf und gut erhalten. Sie stammt aus Rom. [Babelon, Collection Pauvert de la Chapelle Nr. 162.]





Die Londoner Paste wurde von Köhler (S. 171), Stephani (Angebl. Steinschn. S. 45) und Brunn (S. 631) verdammt, ohne daß einer von ihnen auch nur eine Abbildung geschweige einen Abdruck oder das Original gesehen hätte. Mit Recht erklärte Pulßky (Arch. Anz. 1856, S. 272) sie für „unzweifelhaft antik“. Der Anblick des Originals muß jeden Kenner sofort von der zweifellosen Echtheit des Stückes überführen. Als Bestätigung kommt jetzt die Replik hinzu, die ich aus der Sammlung des Herrn Pauvert de la Chapelle vorführen kann. Die Details der Gewandung, die dort durch Verwitterung zerstört sind, haben sich hier völlig scharf erhalten. Die beiden Pasten sind Ausgüsse aus derselben Form; die scheinbaren Differenzen sind nur durch die verschiedene Erhaltung hervorgerufen. So sind die Buchstaben am Londoner Exemplar so verwittert, daß nur dünne Rippchen von ihnen stehen geblieben sind, während das Fragment die auf dem Original erhaben geschnittenen Lettern in ihrer ursprünglichen Gestalt zeigt. 52

Die Inschrift lautet auf dem vollständigen Exemplare ΑΥΛΟϹ
ΛΛЄΞΑ
ЄΠΟΙϹΙ Auf dem Fragmente ist nur erhalten ΟϹ
˻ΞΑ
ΙΟΙϹΙ Die dritte Zeile ist mit kleineren und enger gestellten Buchstaben geschrieben. Da sie erhaben geschnitten sind, haben die Hasten natürlich keine Kugeln an den Enden. Was die Form des Alpha betrifft, so ist es nicht ganz deutlich, ob ein Querstrich oder nur ein Punkt zwischen den beiden Hasten gemeint ist.



Wir lernen also hier einen Aulos, Sohn eines Alexas, als Künstler kennen. Der Vater ist wohl deshalb genannt, weil er selbst Künstler war. Von den mir bekannten Steinen mit der Inschrift ΑΛЄΞΑ kann aber nur einer den Anspruch erheben, echt zu sein; es ist dies ein fragmentierter Cameo im British Museum (Katal. Nr. 629), einen Seedrachen mit einem Ruder darstellend. In erhaben aus

der weißen Schicht geschnittenen Buchstaben steht dabei Λ̣ΛϵΞΛ Es ist ein nicht bedeutendes Werk, das aber recht wohl echt sein kann. Wir werden gleich noch einen zweiten Sohn dieses Künstlers Namens Quintus kennen lernen. Die Söhne des Griechen nennen sich mit römischen Pränomina. Die Bedenken, die Brunn S. 631 gegen diese Namengebung äußerte, würden, auch wenn die Echtheit der betreffenden Inschrift, was jetzt nicht mehr der Fall ist, zweifelhaft wäre, doch, wie ich einer freundlichen Belehrung durch Mommsen verdanke, unberechtigt sein, indem der Träger des römischen Namens, wenn er sich griechisch schreibt, durchaus korrekter Weise sich auch der griechischen Art der Namensbezeichnung bedient. Als Namen von Gemmenschneidern kennen wir von römischen Pränomina außer Aulus auch Quintus, seinen Bruder, und Caius, Cneius und Lucius.

Die Darstellung ist nicht unbekannt. Poseidon und Amymone stehen sich im Gespräche gegenüber. Die Komposition ist uns mit ganz geringer Modifikation auch in antiken Gemmenpasten ohne Inschrift erhalten (Paste der Samml. Kestner, Impr. dell' Inst. I, 64 = Cades I C 22; abgeb. Denkm. a. K. 2, 82; Overbeck Kunstmyth. III, Gemmentaf. 3, 8; S. 390; Paste Feuardent bei King, Anc. gems 2, Taf. 13, 2 [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 64, 77]). Diese Pasten sind konvex und gehören Stil und Art nach wahrscheinlich vorkaiserlicher Zeit an. Amymone trägt hier die Hydria, die auf Aulus' Cameo an der Erde unterhalb des Poseidon liegt, selbst in der Rechten. Es ist dies gewiß das ursprünglichere Motiv. Die Gewandung der Amymone ist bei völliger Übereinstimmung in allen Hauptsachen doch im Einzelnen bei Aulus etwas reicher ausgestaltet; dafür ist das Ganze bei ihm weniger lebendig, zwar elegant aber etwas steif geworden. Die Komposition ist gewiß eine Erfindung der besten Zeit; Haltung und Gewandung der Amymone stehen noch unter dem Einflusse der phidiasischen Kunstart; wir denken uns das Original als Gemälde etwa in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts ent-
53 standen. Unter seiner Einwirkung steht bereits eine großgriechische Vase der Lukanischen Gattung (in Neapel 1980; Overbeck, Atlas d. K. M. 13, 4), die wohl in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts zu setzen ist, wo Amymone, worauf schon Overbeck hinweist (S. 390), sehr ähnlich wie auf den Gemmen erscheint.

2. Der in Faber's Kommentar zu Orsini's Illustr. imag. erwähnte Hyazinth mit Eros, der einen Schmetterling an einen Baumstamm nagelt. Die Inschrift *Αὖλος* sollte (nach Faber) mit ebensolchen schönen Buchstaben wie die des Gnaios neben dem Herakleskopfe geschrieben sein. Wie Brunn S. 548 mit Recht gegen Köhler bemerkt, ist an der Echtheit dieser Gemme nicht zu zweifeln. Sie scheint verschollen zu sein. Das Motiv ist von antiken Gemmen bekannt.[1]

---

[1] Von dem bei Brunn S. 548 erwähnten Steine der niederländ. Sammlung mit der gleichen Darstellung und der Inschrift AYΛOC kenne ich leider weder einen Abdruck noch eine Abbildung. Eine Gemme mit jenem Motive, Eros einen Schmetterling an einen Baum nagelnd, ist bei Spon, Miscell erud. antiqu. (1679) S. 7, VI aus den Papieren des Bagarris abgebildet (Spon scheint fälschlich zu glauben, die Zeichnung sei nach einem Marmor-

3. Bd. III Taf. 10, 14 [27, 14] (nach Cades). Verbrannter Carneol im British Museum (Katal. Nr. 2296); zuerst in Vettori's Dissert. glyptogr. (1739) publiziert. Vgl. Brunn S. 553 f. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 17.]

Aphrodite mit nacktem Oberkörper, mit Ohrring, Hals- und Armbändern geschmückt, sitzt auf einem Felsen und läßt zur Belustigung ihres kleinen vor ihr in der Luft flatternden Sohnes ein Stäbchen auf dem Zeigefinger der rechten Hand balancieren. Im Abschnitte unten steht mit nicht allzu kleinen, aber dünnen feinen, mit kleinen Kugeln versehenen Buchstaben ΛΥΛΟC. Ein kleiner Punkt im Alpha vertritt den Querstrich. Die Züge sind fest und schön. Die auch von Brunn gegen das Alter dieses Steines vorgebrachten Bedenken[1] werden meines Erachtens durch den Augenschein widerlegt: die Gemme gehört zu jenen, deren antiker Ursprung durch den Stil des Bildes wie der Inschrift unzweifelhaft ist. Man betrachte nur einzelne besonders charakteristische Teile gesondert, den Kopf, die Brust der Aphrodite, den kleinen Eros: so haben Fälscher niemals gearbeitet, das ist eben so nur antik möglich. Die Arbeit ist vortrefflich. Der Künstler verliert sich nicht im Detail, das Ganze ist überaus frisch, lebendig und hat zugleich etwas duftig Leichtes und Zartes. Auffallend ist besonders am Kopfe, wie verwandt die Behandlung derjenigen der griechischen Gemmen der besten Zeit ist. Die anmutige Komposition geht wahrscheinlich auf ein Gemälde zurück. Doch scheint dieselbe schon vor Aulus' Zeit auf Gemmen beliebt gewesen zu sein, so daß dieser sie nur nach andern Gemmen zu wiederholen brauchte. Im Berliner Museum befinden sich nämlich zwei Glaspasten einer älteren, durchsichtigen, gelblichen und grünlichen Art, auf welchen die Komposition einen noch etwas einfacheren und rein griechischen Charakter trägt. Die eine (Tölken cl. 3, 449 [Berl. Gemmenkatalog Nr. 6227]) ist zwar wesentlich schlechter und besonders durch den emporgeworfenen Kopf abweichend, aber von einer gewissen älteren, einfachen Art; die andere (Tölken cl. 3, 448 [Berl. Gemmenkatalog Nr. 6228]) stimmt genau mit Aulos' Gemme (nur sind die Seiten vertauscht), 54 ist aber im einzelnen weniger elegant und einfacher als jene, die nun als Wiederholung eines älteren Motives im Geschmacke augusteischer Zeit erscheint. Es ist also hier dasselbe der Fall, was wir schon bei Nr. 1 beobachtet haben.

4. Der Stein, von dem eine moderne Paste im Berliner Museum oben Bd. III Taf. 3, 11 [25, 11] abgebildet und Bd. III S. 131 f. [S. 175 ff.] besprochen ist. Die Inschrift lautet hier ΛΥΛΟΥ. Rennendes Viergespann und Lenker. Auch hier ist die Benutzung griechischer Vorbilder der besten Zeit deutlich.

5. Bd. III Taf. 10, 23 [27, 23] (nach Cades). Sardonyx in Florenz, schon bei Stosch Taf. 15 publiziert. Vgl. Brunn S. 549. Moderne Glaspaste davon in Berlin, vgl. oben Bd. III S. 132 [oben S. 176].

---

werk), sie ist ohne Inschrift. Mit ihr stimmt eine antike Paste in Berlin, Inv. S. 803 [Berl. Gemmenkatal. Nr. 3886]; der Eros ist sehr verwandt dem auf der Aulus-Gemme Nr. 3.

[1] Auch der Katalog des Britischen Museums bezeichnet den Stein als verdächtig.

Reiter mit Schild und Helm, eine Lanze schleudernd, auf galoppierendem Roß; fliegende Chlamys; Gorgoneion auf dem Schild. Der Reiter ist in die obere braune Sardlage, der Schild aber in die zweite bläulich-weiße Onyxschicht geschnitten. Die mit kleinen dünnen Buchstaben, welche kleine Kugeln haben, geschriebene Inschrift ΛΥΛΟΥ entspricht den bisherigen vollkommen und bezeichnet daher gewiß denselben Künstler. An ihrem Altertum ist meines Erachtens nicht zu zweifeln. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III S. 358 Anm. 1.] Die Arbeit ist lebendig in der Gesamtwirkung, im einzelnen aber nicht sorgfältig; das Ganze recht unbedeutend.

6. Ein zuerst von Winckelmann in den Monum. ined. Nr. 58 veröffentlichter Stein mit einem unbärtigen Satyrkopfe von vorn wird von Köhler und Brunn (S. 551), wie mir scheint mit Unrecht, verdammt. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 23.] Es ist eine gute Kopie nach einem statuarischen Typus. In der Arbeit glaube ich denselben flüssigen, lebendigen, etwas weichen Stil zu erkennen, der die bisher betrachteten Werke des Aulus auszeichnet. Die Arbeit ist sorgfältig und zeigt den Künstler auf seiner Höhe. Die Inschrift ΛΥΛΟΥ, rechts von unten nach oben in gerader Linie geschrieben, ist tadellos; die Buchstaben haben dünne Hasten und kleine Kugeln und sind schön und sicher. Eine moderne Kopie dieses Kopfes mit der Beischrift ΑΛΛωΝΙΟΥ befindet sich im British Museum, Katal. Nr. 1018.

7. Bd. III Taf. 10, 18 [27, 18] (nach Cades). Cameo, zuerst bei Bracci Taf. 33; vgl. Brunn S. 548. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 9.]

Der kleine Eros mit gefesselten Füßen, als Sklave zu niederer Arbeit verdammt; trauernd legt er den müden Kopf auf die Arme, die er auf eine Doppelhacke stützt. Die Komposition kommt auf antiken Gemmen mehrfach vor (vgl. z. B. die antike Paste in Berlin, Tölken 3, 643 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 3890], die genau übereinstimmt). Im unteren Abschnitte steht ΛΥΛΟC. Die Inschrift gleicht der von Nr. 2 zumeist. Die Buchstaben sind vertieft; sie sind nicht sehr klein, aber dünn und mit kleinen Kugeln versehen; sie sind fest und schön eingegraben. Arbeit wie Inschrift scheinen mir antik. Der kleine Eros ist ein rechter Bruder jenes auf Nr. 2 vor Aphrodite flatternden. Die Vergleichung von Putten der Künstler des 17. Jahrhunderts, die Brunn gegen die Echtheit des Steines an-
55 ruft, scheint mir vielmehr für dieselbe zu sprechen: so stark ist der Gegensatz des Antiken und Modernen, gerade hier, wo das Thema das gleiche ist.

Die Leichtigkeit und Lebendigkeit im Stile des Aulus ist auch hier nicht zu verkennen; die etwas weiche, volle Behandlung, die er liebt und wie sie namentlich der Satyrkopf zeigt, finden wir hier besonders am Kopfe des Eros, der köstlich in seiner kindlichen Naivetät ist.

8. Bd. III Taf. 10, 16 [27, 16] (nach Cades). Ein Stein der alten Ludovisischen Sammlung in Rom, schon von Stosch Taf. 17 publiziert, der ihn Carneol nennt (ebenso Raspe); Bracci bezeichnet den Stein als Hyacinth; ihm folgen

darin Köhler-Stephani S. 166. 331. Vgl. Brunn S. 551. 486. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 31.] Eine schlechte moderne Glaspaste nach dem Steine befindet sich in der Stoschischen Sammlung in Berlin; Winckelmann hatte dieselbe nicht erkannt und beschreibt sie fälschlich als antike Paste (Descr. 2, 282; die auf der Paste schwer lesbare Inschrift ist übersehen), worin ihm Tölken cl. 3, 807 wie gewöhnlich folgte. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 9514.]

Dieser Stein ist namentlich von Köhler, dann auch von Brunn und zuletzt von mir selbst (oben Bd. III S. 122 [S. 165]) sehr ungerecht beurteilt worden. Wahrscheinlich ist die Oberfläche neu aufpoliert (wie ich aus Brunn's Äußerung S. 486 schließe) und vielleicht auch die Brust etwas überarbeitet. Der Stein ist eine elegante, kalte Arbeit, aber antik ist er. Der Kopf sucht offenbar ein Original älteren Stiles nachzuahmen; das flache fast von vorn gebildete Auge, das hohe Untergesicht, die harte Kinnbackenlinie, die in strenger Weise angeordneten und überaus sauber gravierten Haare zeigen dies deutlich. Da der Stein schon um 1720 in Ludovisischem Besitze war, müßte er vorher und zwar wohl schon im 17. Jahrhundert gefälscht sein. Dies ist aber ganz unmöglich, da niemand damals eine derartige Arbeit machen konnte. Die Komposition ist verwandt der des Solon in Berlin (oben Bd. III Taf. 3, 8 [25, 8]; S. 121 ff. [S. 165 ff.], aber nicht von ihr abhängig; Solons Arbeit ist unstreitig bedeutend schöner; Aulus hat in mehr äußerlicher Weise das Vorbild strengen Stiles nachgeahmt, wozu er offenbar ungleich weniger Geschick hatte als zur Nachahmung des weichen Stiles der Blütezeit.

Die Inschrift AYΛOV ist auf der Stoschischen Paste, wie schon bemerkt, nur sehr schwach sichtbar, auf dem Cades'schen Abdruck aber scharf und deutlich, wobei vielleicht etwas nachgeholfen ist. Die Hasten enden in kleine Kugeln; nichts gibt zu Bedenken Anlaß; den Wechsel von Y und V in derselben Inschrift fanden wir z. B. auf dem völlig sicheren Eutyches-Steine.

Wie die Büste zu deuten ist, mag dahingestellt bleiben. Immerhin ist die alte Erklärung als Artemis die wahrscheinlichste; auch jene Arbeit des Solon wird doch wohl Artemis darstellen. Es schwebte den Künstlern ein älterer Typus der Göttin mit dem Felle um die Schultern vor (vgl. Artemis in Tarent); die Entblößung der Brust ist natürlich spätere Umbildung (vgl. unten S. 70 [S. 273] bei „Heius").

9. Der vorzügliche Berliner Carneol mit Hahn und Henne und dem Inschriftrest ..ΛOY den wir oben publizierten (Bd. III Taf. 3, 13 [25, 13]; S. 133 [S. 177]) dürfte wohl eher Aulus als Hyllos zugehören; mir scheint die Handschrift mehr die des ersteren (besonders ähnlich ist die Schrift von Nr. 2 oben) als die des letzteren zu sein. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 32.] 56

Überaus zahlreich sind die zweifelhaften und falschen Gemmen mit dem Namen des Aulus. Durch sie veranlaßt, hatte Brunn selbst die Existenz eines Steinschneiders dieses Namens in Abrede gestellt (S. 555).

Die neben einem schönen antiken Asklepioskopfe in roher Weise innerhalb eines als Täfelchen gestalteten besonderen Rahmens angebrachte schlecht geschriebene Inschrift *Αὔλου* (Stosch Taf. 18; Brunn S. 550) hat, wenn sie überhaupt antik und nicht, wie ich eher glaube, ein Zusatz des 17. Jahrhunderts ist, gar nichts mit dem Künstler zu tun, da sie von dessen Signaturen total verschieden ist. Dies Urteil hat sich mir bei Betrachtung des Originales im British Museum (Katal. Nr. 1130) bestätigt. [Antike Gemmen Taf. 40, 35.]

Antik ist anscheinend auch ein Amethyst der Sammlung Carlisle, ein unter einem Tropaion gefesselt sitzender Eros: aber die Inschrift ΛΥΛΟΥ verrät sich durch die von den echten abweichenden schlechteren Buchstaben als moderner Zusatz (zuerst bei Natter Taf. 24; vgl. Brunn S. 549, der mit Köhler auch den Stein für neu hält). [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 27.] Auch der Augustuskopf bei Lippert 2, 577 (vgl. Brunn S. 553) scheint antik; doch die Inschrift ΑΥΛΟΥ ist modern. Die unbedeutende, kleine, schwebende Victoria, Cades cl. 2 N 63 (Brunn S. 555), ist ebenfalls antik, doch die Inschrift ΑΥΛΟC neu.

Die übrigen Steine mit dem Namen Aulos, die ich nach Abdrücken beurteilen kann, sind alle ganz gefälscht, und zwar war es offenbar immer Absicht der Fälscher, mit der Inschrift *Αὔλου* den Künstler anzugeben. Eine ältere, etwa aus dem 17. Jahrhundert stammende Fälschung erkenne ich in dem von Brunn S. 552 für antik gehaltenen Steine bei Stosch Taf. 19, Cades cl. 4 A 82; die Arbeit entspricht einer gewissen Gattung roher Fälschungen jener Periode. Von späteren Arbeiten führe ich an: Athenakopf Lippert 1, 126. — Herakleskopf Bracci I, 35; Cades 3 A 19; Brunn S. 552. — Nackte Frau, den Fuß an einer ithyphallischen Herme, Inschrift ΑΥΛΟC, Cades cl. 1 R 85; Brunn S. 554 unten. — Apollon an Säule gelehnt, Cades 1 E 28 (nicht bei Brunn) = British Museum, Katal. Nr. 2297. — Lippert 2, 1014; vgl. Brunn 550. — Cades cl. 16, 42. Brunn S. 550; Flügelschwein. — British Museum, Katal. Nr. 1310 (nicht Herakles, sondern Silen). — Abdrücke der Petersburger Samml. in Berlin 45, 10 bärtiges Porträt. — Eine wenig modifizierte Replik der unten S. 70 [S. 273] unter „Heius" besprochenen Komposition (vgl. Bd. III Taf. 11, 7 [28, 7]) mit der Beischrift ΛΥΛΟΥ kenne ich nur aus Chabouillet, Coll. L. Fould Taf. 10, 979; wenigstens die Inschrift ist gewiß modern.

Quintus, Sohn des Alexas.

Bd. III Taf. 10, 19 [27, 19] (nach der Stoschischen Paste). Sardonyx in Florenz; schon bei Gori im Mus. Flor. publiziert (1732); vgl. Brunn S. 630. Fragment. Erhalten sind nur die mit Beinschienen versehenen, steif mit gespannten Muskeln einherschreitenden Unterbeine wahrscheinlich eines Mars Gradivus. Links in drei horizontalen Zeilen die oben etwas verletzte Inschrift ΙΝΤΟC ΛΛΕΞΛ ΕΠΟΙΕΙ *Κό]ιντος Ἀλεξᾶ ἐποίει.* Die Buchstaben sind mit kleinen Kugeln versehen; der Mittelstrich von Epsilon und Xi ist je nur eine

57

ΙΝΤΟC
ΑΛΕΞΑ
ΕΠΟΙΕΙ

solche Kugel. Von Punkten am Ende der Zeilen, die Köhler S. 170 gegen die Echtheit anführt, ist keine Spur zu sehen. Die Schrift ist nicht besonders elegant, aber sehr fest und sicher. Sie trägt den Stempel der Echtheit meines Erachtens in unzweifelhafter Weise an sich. Als Bestätigung tritt hinzu, daß die Inschrift dieses schon zu Anfang vorigen Jahrhunderts bekannten Steines in ihrer Abfassung, Schreibart, Zeilentrennung und Anbringung im Raume links unterhalb des Bildes mit der erst später bekannt gewordenen, doch, wie wir sahen, zweifellos echten Cameenpaste des Aulus, des Bruders des Quintus, genau übereinstimmt; selbst die Eigentümlichkeit, daß die dritte Zeile ЄΠΟΙЄΙ mit kleineren Buchstaben geschrieben und weiter eingerückt ist, findet sich ebenso hier wie dort.

Caius.

Syrischer Granat (nach Story-Maskelyne's Bestimmung). Kopf eines Hundes von vorn, von Strahlen umgeben, auf Sirius gedeutet. Zuerst (1754) bei Natter Taf. 16 abgebildet. Vgl. Brunn S. 558 f. Zuletzt in der Sammlung Marlborough, s. Story-Maskelyne, Katal. Nr. 270, S. 46. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 4.] Viel bewundertes, überaus virtuoses Werk. Der Abdruck bei Lippert, Suppl. 505, der einzige, der mir zu Gebote steht, ist schlecht,[1] so daß ich ihn nicht abbilde und nur auf die Bd. III Taf. 3, 27 [25, 27] wiedergegebene Kopie des Masini verweise. Auf dem Halsbande steht die Inschrift ΓΛΙΟCЄΠΟΙЄΙ. Bei Natter, bei Worlidge, Gems I, 1 (1768), bei Bracci und in den Marlborough gems 2, 34 ist dieselbe mit den üblichen kleinen Kugeln ausgestattet; der Querstrich im Є ist wie häufig durch einen Punkt ersetzt. Das Kupfer in Winckelmann's Description zu S. 206 ist, was die Inschrift betrifft, welche es ohne Kugeln gibt, offenbar ungenau, es ist wohl nach Masini's Kopie gemacht und die Inschrift frei zugefügt. Die gegen die Echtheit erhobenen Zweifel sind ganz ungegründet und das bewundernswerte Werk ist ein sicher antikes. Natter und andere neuere Künstler haben von ihm zu lernen und es nachzuahmen gesucht, aber zu schaffen vermochten sie es nicht.

Über den sog. Berliner „Obsidian" (Brunn S. 560) und seine falsche Inschrift ward oben Bd. III S. 134, 15 [S. 178] gehandelt.

Die Brunn S. 560 nach Raspe 8235 (vgl. ebenda zu 3251) zitierte „Nemesis" des Gaios ist offenbar identisch mit dem von Brunn S. 566 bei Gnaios nach Lippert 2, 423 angeführten „Alkaios". Im Texte Lippert's, nach dem Brunn zitiert, da ihm die Abdrücke selbst nicht zur Hand waren, steht allerdings Gnaeus; der Abdruck aber zeigt die Büste einer „Nemesis" mit einem dem sog. Sapphotypus ähnlichen Kopfe und der Inschrift ΓΑΙΟΥ; dies ist die Nemesis Raspe's. Inschrift und Bild sind evident modern.

[1] Raspe bemerkt I, S. 226 von dem Steine: *„it is extremely difficult to take off perfect impressions; and the letters are likewise so very delicate that they are commonly not visible in wax impressions"*.

Lucius.

58 Bd. III Taf. 10, 25 [27, 25] (nach der Stoschischen Paste). Carneol. Schon von Stosch (Taf. 41) publiziert. Vgl. Brunn S. 569.

Nike lenkt mit Zügel und Peitsche ein im eiligsten Laufe befindliches Zweigespann. Die Arbeit ist ganz reizend frisch und lebendig, ohne allzuviel Detail, ganz in der Art des Aulus und seines Viergespanns (vgl. oben Bd. III S. 132 [S. 176]). Die Inschrift ΛCΥΚΙΟΥ steht unten ganz an derselben Stelle wie an der letztgenannten Arbeit des Aulus, d. h. zur Hälfte noch unterhalb der unter den Roßhufen befindlichen Terrainlinie, zur anderen Hälfte im freien Raume unten. Das Bedenken, das Brunn an der Stellung der Inschrift nimmt, kann ich demnach nicht teilen. Dagegen hat Brunn, indem er nach dem Cades'schen Abdrucke (cl. 2 N 42, nicht 22) urteilt, vollkommen recht, wenn er den Schnitt der Buchstaben von dem des Bildes verschieden findet. Aber dieser Abdruck bei Cades ist hierin interpoliert: die wahrscheinlich sehr undeutliche Inschrift ist auf der ihm zu Grunde liegenden Paste schlecht nachgearbeitet, so daß die Buchstaben unsicher und ungleich geworden sind. Dies lehrt die Stoschische Glaspaste, welche zwar sehr flache, kaum sichtbare, aber völlig tadellose, vortreffliche Buchstaben von festen, sichern Zügen, mit kleinen Kugeln an den Enden bietet. Dieselben stehen mit der Arbeit des Bildes auch in vollem Einklange.

Sicher gefälscht ist Lippert 1, 452 (vgl. Brunn S. 569).

Die folgende Reihe umfaßt die Künstler, von denen nur erhaben geschnittene Arbeiten (Cameen) erhalten sind. Die Inschriften derselben sind durchweg mit vertieft eingeschnittenen Buchstaben gegeben. Auch die bisher schon betrachteten Cameen dieser Periode (vgl. Dioskurides, Herophilos, Hyllos, Epitynchanos, Saturninus, Aulus Nr. 6, Skylax) zeigten mit einziger Ausnahme der Glaspasten nach einem Cameo des Aulus (Nr. 1) vertieft geschnittene Inschriften. Offenbar war es das Bestreben nach größerer Eleganz, was die ältere Weise aufgeben hieß; man wollte dieselben schönen, zierlichen Inschriften, die man auf den vertieften Gemmen gewohnt war, auch auf den Cameen sehen. Natürlich sind die Formen der Buchstaben nun auch die kursiven.

Wir lassen den bedeutendsten dieser Künstler vorangehen.

Tryphon.

Bd. III Taf. 11, 5 [28, 5] (nach Cades). Sardonyx Cameo; zuerst von Spon (1679 *„ex gemma Petri Ligorij“* veröffentlicht, also schon im 16. Jahrhundert bekannt. Zuletzt in der Marlborough'schen Sammlung, vgl. den Katalog von Story-Maskelyne Nr. 160, S. 26. Vgl. ferner Brunn S. 635. Stephani in Compte rendu 1861, S. 169 ff. [Jetzt in Boston. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 11, Bd. III S. 371 Schlußvignette.]

Berühmte Darstellung, gewöhnlich als Hochzeit von Eros und Psyche be-

zeichnet, wobei freilich, wie Brunn mit Recht hervorhebt, schwere Bedenken sich erheben; denn die mystische Schwinge, die geknotete Tänie, die Verhüllung der Köpfe sind von gewöhnlichen Hochzeitsdarstellungen freilich nicht bekannt. Deshalb ist aber nicht das Bild für falsch zu erklären, sondern eine richtigere Deutung aufzusuchen. Diese bietet sich, wie ich glaube, durch Vergleich gewisser römischer Reliefs derselben Periode, welcher die hier behandelten Gemmen angehören:[1] Eros und Psyche sollen eine mystische Weihe empfangen; denn hierfür, für reinigende Mysterienweihe ist die Verhüllung der Köpfe und das darüber gehaltene Liknon charakteristisch; auch die Fackel gehört notwendig dazu. Aber die mystische Weihe soll hier doch nur die hochzeitliche Verbindung von Eros und Psyche heiligen: daß beide vereint zum Brautbette geführt werden, das in der verkürzt dargestellten Kline rechts zu erkennen ist, kann nicht bezweifelt werden. Die Gebräuche bei Hochzeiten scheinen in späterer Zeit von denen der mystischen Weihen manches angenommen zu haben. Stephani a. a. O. verwies mit Recht zur Erklärung des Cameo auf die Stelle im Pseudo-Plutarch Prov. Alex. 16, wo es heißt, daß in Athen bei den Hochzeiten ein *ἀμφιθαλὴς παῖς* ein Liknon voll von Broden getragen und dazu *ἔφυγον κακὸν εὗρον ἄμεινον* gesagt habe. Diesen Spruch kennen wir aber aus der bekannten Stelle des Demosthenes als einen zu seiner Zeit in den bakchischen geheimen Weihen üblichen; und auch das Liknon stammt daher. Umgekehrt haben die Mysterien der späteren Zeit von den Hochzeitsgebräuchen angenommen und wurden da mystische Hochzeitszüge gefeiert; vgl. was Lobeck, Aglaoph. S. 649, aus Epiphanius anführt: *οἱ μὲν νυμφῶνα κατασκευάζουσι καὶ μυσταγωγίαν ἐπιτελοῦσι μετ᾽ ἐπιρρήσεών τινων τοῖς τελουμένοις καὶ πνευματικὸν γάμον φάσκουσιν εἶναι τὸ ὑπ᾽ αὐτῶν γιγνόμενον*; die Aufgenommenen wurden *νύμφιοι* und *νύμφαι* genannt. So ist auf unserem Cameo der Bund von Eros mit der Seele als eine Hochzeit mit mystischer Weihe dargestellt.

59

Die Arbeit ist ganz vortrefflich, virtuos und doch lebendig, frisch und ohne zu glatte Eleganz. Story-Maskelyne sagt im Kataloge der Marlborough'schen Sammlung von diesem Cameo: „*in point of technique it has never been surpassed in any age*". Eine Entstehung im 16. Jahrhundert ist, wie Stephani mit Recht a. a. O. bemerkt, ganz ausgeschlossen, da der Stil durchaus antik und in der Renaissance gar nicht denkbar ist.[2]

Im Felde oben steht die Signatur des Künstlers in zwei Zeilen, etwas anspruchsvoller als sonst, da sie einem so ausgezeichneten Schaustücke gilt: ΤΡΥΦΩΝ ЄΠΟΙЄΙ Die Buchstaben sind auf dem mir vorliegenden Cades'schen Abdrucke

[1] Bullett. della commiss. comunale di Roma VII, 1879, Taf. 1—5. Die Herausgeberin Ersilia Lovatelli nimmt S. 9 auch auf unseren Cameo Bezug.

[2] Helbig, Bull. dell' Inst. 1880, S. 141, geht so weit, den Cameo mit Verweis auf Brunn eine „*pietra sicuramente moderna*" zu nennen. Was Chabouillet in der Gaz. Arch. 1886, S. 170 über diesen Stein sagt, verdient keine Beachtung.

sehr schön, tief, fest und sicher eingegraben; an den Enden der Hasten befinden sich die üblichen kleinen Kugeln. Die Inschrift ist ebenso zweifellos echt wie das Bild, und nichts kann verkehrter sein, als wenn Stephani behauptet, die Buchstaben trügen den Charakter von Ligorio's Zeit, da die Inschriften des 16. Jahrhunderts auf Gemmen vielmehr total verschieden sind.

Rufus.

60 Bd. III Taf. 11, 10 [28, 10] (nach der Petersburger Abdrucksamml. in Berlin). Sog. Achat-Onyx. Cameo. In St. Petersburg. Vgl. Brunn S. 631 f. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 6.]

Nike schwebt durch die Luft mit weit ausgebreiteten Flügeln und reißt ein Viergespann von Rossen, die sie an den Zügeln gefaßt hat, mit sich. Sie trägt das dorische Gewand, das rechte Brust und rechtes Bein, ganz wie an der berühmten Statue des Paionios, frei heraustreten läßt. In der Linken hält sie außer den Zügeln einen langen Stab, der oben, wo er sich krümmt, abgesplittert ist. Daß es keine Fackel ist, wie man bisher glaubte, ist klar. Einige genaue Repliken derselben Darstellung auf vertieft geschnittenen Gemmen[1] lehren, daß es ein langer Palmzweig ist, welcher zugleich die Bedeutung der Figur als Nike feststellt.

Oben auf einem kleinen freigebliebenen Stücke des Grundes steht mit zierlichen, sehr kleinen, vertieften Buchstaben ΡΟΥ·|·ΟϹ ЄΠΟЄΙ *Ροῦφος ἐπόει* (fälschlich gibt Köhler S. 171 *ἐποίει*; die Abbildung in den Pierres d'Orléans ist hierin korrekt). Die schönen, festen Buchstaben haben ganz kleine Kugeln; solche vertreten auch die Rundung am Phi und den Querstrich des Epsilon. Es ist also ganz die in dieser Periode übliche Schrift; nur die Form *ἐπόει* ist eine Ausnahme. Zu einem Zweifel an der Echtheit sehe ich indeß keinerlei Anlaß.

Ganz augenscheinlich antik ist aber auch die Arbeit des Bildes. Brunn urteilte offenbar nicht nach einem Abdrucke, sondern nach einer ungenügenden Abbildung, indem er, Köhler folgend, hier eine Arbeit des 16. Jahrhunderts erkannte. Gerade der „Ausdruck des Kopfes“, auf den Brunn sich u. a. bezieht, ist auf dem Abdrucke so unzweifelhaft antik wie nur möglich. Die Rosse haben den schönen in vorhellenistischer Zeit üblichen griechischen Typus.

---

[1] Ich führe an: 1. Cades cl. 2, N, 48 von guter, sicher antiker Arbeit; nach dem schlechten Abdrucke bei Lippert I, 738 ist dieser Stein abgebildet bei Schuchardt, Nikomachos Taf. Nr. 1; Lippert nennt als Besitzer des Amethysts den Fürsten von Liechtenstein. Identisch oder eine genaue Replik ist der bei King, Anc. gems Taf. 35, 7 abgebildete Florentiner Amethyst. 2—4. Drei sicher antike gelbe Pasten in Berlin, Tölken cl. 3, 1239; 1240; Inv. S. 497 [Berliner Gemmenkatalog Nr. 6253. 6254. 6252], letztere nur Fragment, aber von einer besonders schönen und großen Replik. Die eine der bei Tölken beschriebenen Pasten ist abgebildet bei Panofka, Zur Erklärung des Plinius, Berlin 1853, Taf. Nr. 9. 5. Ein Amethyst ebenfalls in Berlin, 1869 aus Griechenland erworben, ist zwar schön aber modern. 6. Carneol im British Museum, Katal. Nr. 1153, wohl modern (als in S. Blacas befindlich erwähnt bei Panofka a. a. O. S. 17).

Die Erfindung ist so groß und so eigenartig, daß wir ein bedeutendes Original, das natürlich nur in der Malerei gesucht werden kann, voraussetzen müssen. Eine schwungvolle, feurige Phantasie, mit großem Geschick in der Komposition verbunden, mußten den Künstler auszeichnen, der dies wundervolle Bild erfunden.

Von Nikomachos berichtet Plinius 35, 108, eines seiner Gemälde sei gewesen „*Victoria quadrigam in sublime rapiens*". Plancus, der Imperator, habe dasselbe auf dem Kapitole aufgestellt.

Ich wiederhole nur eine auch schon von Früheren[1] geäußerte Vermutung, wenn ich in unserem Cameo und seinen vertieft geschnittenen Repliken eine Nachbildung jenes Gemäldes sehe. Hier haben wir ja in der Tat ein Fortreißen des Viergespannes in luftige Höhe durch Victoria. Daß Gemmenschneider augusteischer Zeit in Rom, durch das neu auf dem Kapitol aufgestellte Bild angeregt, es nachzubilden suchten, ist nur allzu natürlich. 61

Das Originalgemälde des Nikomachos war in Griechenland wohl einst das Votivgeschenk, welches ein glücklicher Sieger im Wagenrennen der Gottheit darbrachte. Statt die gewöhnlichen, herkömmlichen Typen zu benutzen, wo der Sieger auf seinem Wagen erschien, von Nike bekränzt, oder Nike selbst im Wagen stehend das Gespann lenkte, wagte Nikomachos eine kühne, neue Erfindung: den Wagen und die irdische Rennbahn ganz bei Seite lassend, malte er die siegreichen Rosse, wie sie von Nike selbst im Fluge zum Siege fortgerissen werden.

Diese Vermutung erfährt eine gewichtige Bestätigung durch die schon von Früheren (von den Verfassern der Pierres d'Orléans, Köhler, Panofka, Schuchardt) bemerkte Wiederkehr der Komposition der Gemmen auf Münzen der gens Plautia. Silbermünzen mit dem Namen des Lucius Plautius Plancus, die um 45 v. Chr. datiert werden, zeigen auf dem Avers ein Gorgoneion, auf dem Revers die Nike mit den Rossen,[2] genau so wie auf dem Cameo des Rufus und den angeführten vertieft geschnittenen Gemmen. Der lange Palmzweig, den wir auf letzteren erkannt haben, ist auch hier, wenigstens auf gut erhaltenen Exemplaren, völlig deutlich. Ja die Übereinstimmung ist so groß, daß ein verletztes Detail des Cameo, das wir nicht erwähnten, da es uns unklar war, durch die Münzen seine Erklärung findet: an dem Palmzweige hängt, etwas oberhalb der linken Hand, ein runder Kranz, der auf dem Cameo zwar abgesplittert ist, aber seinen Kontur zurückgelassen hat. Der Kranz vervollständigt die Palme als Zeichen des Sieges.

---

[1] Zuerst von Panofka, Zur Erklärung des Plinius, S. 14 ff.; dann von O. Schuchardt, Nikomachos, Weimar 1866, S. 20 ff. (Den Hinweis auf die Schuchardt'sche Schrift verdanke ich einer Mitteilung von A. Conze während der Korrektur; bei Schuchardt fand ich den Verweis auf Panofka.)

[2] Cohen, Méd. consul. Taf. 33, 7; S. 256. Babelon, Monn. de la républ. II S. 325. Die Deutung Eckhels auf Eos bedarf für den Archäologen keiner Widerlegung; in den numismatischen Werken pflegt sie indeß immer noch wiederholt zu werden; aber selbst Panofka, der doch die Rückführung auf Nikomachos zuerst aussprach, konnte sich noch nicht ganz von jener Erklärung losmachen; dies tat erst Schuchardt.

L. Plautius Plancus war bekanntlich eigentlich ein Munatier, der von L. Plautius adoptiert wurde. Er war der richtige Bruder von L. Munatius Plancus, und dieser war es, der das Bild des Nikomachos auf dem Kapitole aufgestellt hatte. Denn nur dieser kann bei Plinius unter dem Plancus imperator verstanden werden.[1] Mit dieser kurzen Bezeichnung unterschied Plinius diesen von andern Trägern des Namens; daß Plancus das Bild „als Imperator" aufgestellt habe, braucht nicht in den Worten zu liegen. L. Munatius Plancus feierte zu Ende des Jahres 711 d. St. seinen Triumph und hatte sich einige Zeit vorher (aber in demselben Jahre), während er in Südgallien stand und mit Cicero korrespondierte, den Titel imperator beigelegt (vgl. Cic. Phil. 3, 38; ad fam. 10, 8. 24). Auf seinen später im Orient geschlagenen Münzen bezeichnet er sich als „Imperator iterum". 62 L. Plautius Plancus ward in eben jenem Jahre 711 d. St. von seinem eigenen Bruder der Proscription preisgegeben und kam bald darauf um. Seine Münzen werden um 709 d. St. gesetzt, um dieselbe Zeit, in welcher sein Bruder zwar noch nicht „Imperator" war, aber einer der von Cäsar für die Zeit seines Aufenthaltes in Spanien eingesetzten Stadtpräfecten. Als solcher konnte dieser Anlaß genug haben, ein bedeutendes Kunstwerk, wie das Gemälde des Nikomachos, auf dem Kapitole aufzustellen, und sein Bruder konnte dieses auf die Münzen bringen. Natürlicher wäre es allerdings, wenn dasselbe auf den, wahrscheinlich um dieselbe Zeit herum geschlagenen eigenen Münzen des L. Munatius erschiene. Man kann daher vermuten, daß Plinius irrtümlich den berühmteren Plancus, den „Imperator", statt des weniger bekannten L. Plautius Plancus als Stifter des Gemäldes genannt hat. Wie dem auch sein möge, die Münzen geben eine offenbare Bestätigung jener Zurückführung der Komposition der Gemmen auf Nikomachos.

Sostratos.

Bd. III Taf. 11, 8 [28, 8] (nach Cades). Cameo in Neapel, aus dem Besitze des Lorenzo dei Medici, dessen Bezeichnung LAVR·MED sich auf dem Steine findet. Vgl. Brunn S. 584. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 5.]

Eine Flügelfrau lenkt ein Zweigespann. Die Deutung auf Eos ist hier viel wahrscheinlicher als die auf Nike. Andere Wiederholungen derselben Komposition auf Cameen zeigen die Frau ohne Flügel und zuweilen mit weitem, bogenförmig über dem Kopfe sich bauschenden Obergewande. Dies paßt aber auf die Lichtgöttin, nicht auf Nike. Die Komposition gehört zu den auf antiken Cameen allerhäufigsten. Fast jede Sammlung enthält eines oder mehrere Repliken. Petersburg z. B. besitzt (den in Berlin befindlichen Abdrücken zufolge) allein vier Exemplare, wo Eos ungeflügelt mit Bogengewand, eines wo sie ohne letzteres und eines wo sie geflügelt erscheint. Vgl. bei Cades cl. 2 H 27—30 vier Exemplare mit Bogengewand. Immer trägt die Figur den Chiton mit langem Überschlag. Diese Tracht und die Art der Fältelung weist auf ein allen Wiederholungen

[1] Diese Frage berühren weder Panofka noch Schuchardt.

zu Grunde liegendes Original phidiasischer Zeit. Auch die Bildung der Pferde deutet ebendahin. Unser Exemplar zeichnet sich durch schöne Arbeit vor den andern, die häufig sogar recht roh sind, vorteilhaft aus, wenn es auch an sich kein sehr hervorragendes Werk ist.

Im freien Raume über den Rossen steht in den dieser Periode eignen kleinen, feinen, vertieften Buchstaben CΩCTPΛTOY. Dieselben sind natürlich auch mit kleinen Kugeln versehen. Das Omega ist ganz so gebildet, wie wir es bei Apollonios gefunden haben, d. h. statt der Querstriche sieht man nur zwei kleine Kugeln an den Enden der nach unten offenen Bogenlinie. Die Rundung des Rho ist auch durch eine kleine Kugel ersetzt. Der Vertikalstrich des Tau ist kurz, der horizontale breit. Die Inschrift ist so augenscheinlich echt wie nur möglich. Nur ihre verkehrten Vorurteile machten es Köhler und Stephani möglich, sie zu verwerfen.

63 Dagegen ist die Inschrift COCTPΛTOY auf dem fragmentierten antiken Cameo, Stosch Taf. 66, wenn der Abdruck bei Cades in Bezug auf dieselbe genau ist — was ich nicht für sicher halte — neuerer Zusatz, wie Brunn S. 585 bemerkt. Untersuchung des Originales, das in der Sammlung Beverley sein soll, wäre hier erwünscht. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 7.] Offenbar mit Recht erklärt Brunn Stosch Taf. 67 für modern. Der Cameo im British Museum, Katal. Nr. 2309 (abgebildet Panofka, Gemmen mit Inschr. 4, 18), den Brunn S. 587 als „durchaus modern“ verdammt, schien mir vielmehr antik,[1] aber die Inschrift ist modern und zwar erst gesetzt, als das Ende des Thyrsos (welches besonders eingesetzt war) ausgebrochen war.

Niedliche, nicht ungeschickte Fälschungen des 18. Jahrhunderts sind die beiden vertieft geschnittenen Steine, Cades 2 H 75, stieropfernde Nike [anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 19] (vgl. Brunn S. 586, wo zu den Abbildungen zu fügen ist Winckelmann, Mon. ined. S. CIII) und Cades 2 B 101, angelnde Figur auf Seedrachen (vgl. Brunn S. 586 f.).

Diodotos.

Taf. 2, 6 [hier Textabbildung]. Sardonyx. Cameo. Gefunden in Rom. Im Besitze des Herrn J. O. Pauvert de la Chapelle zu St. Foy-la-grande (Gironde) [jetzt Bibliothèque nationale]. Ich verdanke der Gefälligkeit des Herrn Besitzers einen Abdruck und folgende Notizen: Der Sardonyx hat drei Schichten und zwar ist der Grund von hellbraunem Sard, der Kopf von weißem Onyx, der Flügel aber von korallenrotem Sard. Herr Pauvert de la Chapelle bemerkt ferner: „*Diodotos se servit pour son camée d'une pierre travaillée par un autre artiste bien longtemps avant lui. Le revers de ce camée a une forte rainure qui ne laisse pas*

[1] Die Komposition ist auch in anderen sicher antiken Repliken erhalten: Cameo Cades II A 416 und ein Cameo in Berlin, Inv. S. 5026 aus dem Funde von Pedescia. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 11C67.]

le moindre doute a cet égard. Notre artiste sacrifia un scarabéoïde entiérement foré, peut-être un scarabée ou une de ces boules de collier que les antiquaires romains appellent d'ordinaire vago di collana. L'aile rouge qui se détache sur la tête complètement blanche, fait comprendre que Diodotos se soit attaché à une pierre dont il pouvait tirer un si grand parti. La rainure rendant l'onyx assez fragile, surtout sur le bords, il jugea prudent d'ajouter à la coiffure une boucle de cheveux tout à fait superflue." [Babelon, Collection Pauvert de la Chapelle Nr. 163.]

Haupt der Medusa nach links, mit gebrochenem Auge; Schlangenknoten im Haare zwischen den Flügeln. Wiederholung jener großartig schönen Komposition, die wir oben bei Sosos kennen gelernt haben (Bd. III Taf. 8, 18 [26, 18] S. 214 [S. 206]). Vor dem Gesichte befindet sich die vertieft geschnittene Inschrift ΔΙΟΔΟΤΟΥ Die kleinen Buchstaben haben ziemlich derbe Hasten und an den Enden kleine Kugeln. Die Schrift (vgl. besonders das kleine Τ und Ο) ähnelt sehr derjenigen des Sostratos. An der Echtheit ist kein Zweifel möglich.

ΔΙΟΔΟΤΟΥ

Die Arbeit ist fein und sorgfältig. Freilich fehlt der Medusa des Diodotos jener Charakter von Großheit und Macht, den sein Vorgänger Sosos ihr zu geben gewußt hat; die seinige ist eher anmutig und lieblich und zeigt in ihrer mehr eleganten als kräftigen Behandlung die Art der späteren Epoche, der sie angehört.

64 Es gibt mehrere Repliken derselben Komposition, die für antik gelten dürfen, aber keinen Künstlernamen tragen, auch geringer sind, als jene beiden signierten.[1]

Indem ich hiermit das Verzeichnis der nach dem mir zugänglichen Materiale gesichert erscheinenden Steinschneider beschließe, stelle ich in einem Anhange kurz das Beachtenswerteste aus der großen Reihe derjenigen Steine zusammen, deren Inschriften nicht als sichere Künstlernamen gelten können. Auch hier berücksichtige ich wie bisher nur mir im Originale oder in guten Abdrücken bekannte Steine.

Zuerst eine Gemme, über deren Inschrift ich zu keinem sichern Resultate gelangt bin. Ich kenne dieselbe nur aus einem Siegelabdruck, den ich Bd. III Taf. 11, 24 [28, 24] habe abbilden lassen. Ich verdanke denselben Herrn Professor Rhusopulos in Athen, der mir zugleich mitteilte, der Stein habe einem Herrn in Saloniki gehört; ob derselbe ihn noch besitze, sei ihm unbekannt; er sollte in Makedonien in einem Poros-Sarkophage gefunden sein. Es ist ein gelber

[1] Die oben Bd. III S. 214 [S. 206] über die Repliken gemachte Bemerkung verbessere ich dahin, daß neben der großen Zahl von Fälschungen mir doch auch einige sicher echte begegnet sind; ein Cameo z. B. in der früheren Samml. de Montigny vgl. Katalog von Fröhner 1887, Taf. 4, 608; auch die Cameen, Cades 2 F 63. 78, sind gewiß echt; ebenso mehrere der vertieft geschnittenen Steine bei Cades.

Jaspis, ein Siegelstein ohne Fassung. Dargestellt ist ein Löwe, nach rechts schreitend, von ganz vorzüglicher, ja virtuoser Arbeit; die Gangart des Löwen, die sehnigen Beine, die sich sträubende Mähne und der grimmige Blick des tief eingearbeiteten Kopfes sind ausgezeichnet getroffen. Im Abschnitte unten steht ΥΠΕΡΕΧΙΟΥ Die Buchstaben sind nur schwach vertieft und im Abdrucke nicht scharf gekommen; es scheinen kleine Kugeln an den Enden der Hasten zu sein. Die Schrift geht zwar in gerader Linie, aber nicht ganz parallel mit der Fußbodenlinie des Bildes, sondern etwas schräg, was einen ungünstigen Eindruck macht. Auch sonst ist die Schrift nicht so schön geschrieben, wie man es erwartete, wenn der Künstler eines so trefflichen Werkes es mit seinem Namen bezeichnet hätte. Die Kleinheit der Buchstaben würde indeß zur Annahme einer Künstlerinschrift passen. Dennoch wage ich nicht, eine solche hier sicher anzunehmen und glaube eher, daß sie späterer Zusatz eines Besitzers ist. Der Name Hyperechios ist uns bis jetzt, so viel ich sehe, nur aus ganz später Zeit bekannt, was freilich nichts beweist. An der Echtheit von Bild und Inschrift zu zweifeln, sehe ich keinen genügenden Grund. Auch Herr Rhusopulos hielt beides für antik. [Jetzt Sammlung Warren. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 6 und 63, 34. Pauly-Wissowa, Art. Hyperechios, wo ein zweiter Stein desselben Künstlers aufgeführt wird.]

Nun einige Beispiele echter Inschriften, die keinen Künstler bedeuten, aber als Namen solcher mißverstanden und von den Fälschern verwendet wurden.

Admon.

Etwas konvexer Carneol, zuletzt in der Sammlung Marlborough, vgl. Story-Maskelyne, Katal. Nr. 296, wo gezeigt ist, daß der Stein derselbe ist, der in der Verospi'schen Sammlung war. Die Replik der Blacas'schen Sammlung, jetzt im British Museum (Katal. Nr. 1312), ist neuere Kopie. Vgl. Brunn S. 533. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 27, 60.] Herakles mit Keule und Skyphos, von schweren, plumpen Formen. Daneben mit großen Buchstaben ΑΔΜΩΝ. Wegen ihrer auffallenden Größe kann die Inschrift nicht auf den Künstler bezogen werden, sondern wird den Besitzer angehen. Sie ist indeß zweifellos echt. Der Stein ist nach Arbeit und Stil nahe verwandt einer gewissen Gattung frührömischer Gemmen, die häufig in großen lateinischen Buchstaben ihren Besitzer nennen und wird dem 2.—1. Jahrhundert v. Chr. angehören.

65

Alle anderen mir bekannten Gemmen mit diesem Namen, der als der eines Künstlers gebraucht wurde, sind gefälscht.

Nicomacus.

Ein weiteres Beispiel einer Gemme frührömischen Stiles mit Inschrift des Besitzers, die als die des Künstlers mißverstanden und auf andere Gemmen übertragen ward, ist der Stosch Taf. 44 abgebildete Stein. [Furtwängler, Antike Gemmen

Taf. 28, 5.] Brunn S. 623 hat erkannt, daß die Inschrift NICOΛAC lateinisch, nicht griechisch ist. Es gibt mehrere moderne Wiederholungen des Steins (so im British Museum, Katal. Nr. 1036. 1037). Herakleskopf mit derselben Inschrift, im British Museum, Katal. Nr. 1273, moderner Carneol mit künstlicher Korrosion.

Pharnakes.

Unter den Steinen mit diesem Namen macht mir der nur durch Cades cl. 2 B 186 (vgl. Brunn S. 575) bekannte Stein mit Eros auf einem Löwen am meisten antiken Eindruck; die auf der unbedeutenden kleinen Gemme groß geschriebene Inschrift ΦΛΡΝΛΚΟΥ kann aber nicht den Künstler, sondern wohl nur den Besitzer bedeuten. Die Beverley'sche Gemme, ein Löwe und dieselbe Inschrift, Cades cl. 15, 285, scheint mir dagegen modern. Sicher moderne Zutat ist die Inschrift ΦΑΙ·ΝΑΚΗC ЄΠ auf dem hübschen antiken Steine mit dem Seepferd, der schon bei Stosch Taf. 50 abgebildet ist (vgl. Brunn S. 574). Antik ist auch British Museum, Katal. Nr. 883, mit der modernen Inschrift ΦΑΡΝ.

Alpheos.

Dieser Name ward von einem antiken Cameo, wo er sicher einen Künstler bedeutet (vgl. Brunn S. 597), von Fälschern als Künstlername auf Gemmen gebracht. Sicher modern sind Cades cl. 4 A 69 Cameo mit einer Biga, vgl. Brunn S. 599. Story-Maskelyne, Marlbor. gems Nr. 262. Ferner Cades cl. 3 E 327, vgl. Brunn S. 600.

„Allion".

Bd. III Taf. 10, 17 [27, 17] (nach Cades). Zu keinem sicheren Resultate gelange ich bei dem den Fälschungen mit dem Namen „Allion" zu Grunde liegenden echten Steine. Schon im 17. Jahrhundert (bei Agostini) ist eine schöne antike Gemme (Carneol, jetzt in Florenz) publiziert, deren Inschrift damals ΑΛΛΙΟΝ gelesen und als Name der dargestellten Person, die man für einen pythischen Athleten hielt, erklärt wurde. Köhler bemerkte dagegen, daß der erste Buch-
66 stabe ein Delta sei, las ΔΑΛΙΟΝ und übersetzt „den Gott von Delos". Die Lesung ist die zweifellos richtige, wie ich mich vor dem Originale in Florenz überzeugt habe; es steht da deutlich ΔΑΛΙΟΝ. Die Schrift ist von zwei horizontalen, feinen Linien eingefaßt, was sonst nicht vorkommt; sie dienen natürlich nur dazu, den Buchstaben gerade Richtung und gleiche Höhe zu verleihen. Dieselben sind klein, elegant und mit kleinen Kugeln versehen. Die Inschrift gleicht ganz denen der Künstler augusteischer Zeit. Erklären kann ich dieselbe nicht.

Der schöne Kopf mit dem Lorbeerkranz und der Tänie gehört keinem bekannten Typus an. Er erinnert an den kurzhaarigen, lorbeerbekränzten Kopf der Goldmünzen Philipp II., bei welchem die Deutung zwischen Ares und Apollon schwankt; Herakles ist auf der Gemme jedenfalls ausgeschlossen durch das Gewand auf der linken Schulter, das auch zu Ares weniger paßt als zu Apollon. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 49, 3.]

Schon spätestens zu Anfang des 18. Jahrhunderts begann die Fälschung von Steinen mit dem vermeintlichen Künstlernamen „Allion“, den man meist im Genetiv ΑΛΛΙΩΝΟC anbrachte. Eine solche ältere Fälschung ist die Muse bei Stosch Taf. 7, eine Nachbildung der echten des Onesas; der Stein ist jetzt im British Museum, Katal. Nr. 746; er zeigt künstliche Korrosion. Eine genaue Wiederholung besitzt Herr Baron Roger in Paris, welcher die Freundlichkeit hatte, mir einen Abdruck davon zu schicken; eine Wiederholung mit vertauschten Seiten ist im British Museum, Katal. Nr. 749, Taf. G. Eine ältere Fälschung ist auch: Petersburger Abdruck in Berlin 36, 84 (stehende Frau im „Pudicitia“-Motiv). Eine neuere Arbeit ist ein Carneol des Herrn Baron Roger, von dem mir ein Abdruck vorliegt. Eros auf einem von Löwen und Bock gezogenen Wagen, dabei ΑΛΛΙΩΝΟΥ (wohl identisch mit dem früher Fejervaryschen Stein, Arch. Anz. 1854, S. 431). Antik ist aber der Granat im British Museum, Katal. Nr. 815, sogar eine interessante Arbeit der hellenistischen Zeit (3. Jahrhundert wohl); der Stein ist konvex und länglich. Die Inschrift ist falsch und zwar deutlich in die antike Korrosion des Steines hineingraviert. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 31, 31.] Vgl. auch Brunn S. 594 f. und oben Bd. III S. 138 [S. 182] Taf. 3, 24 [25, 24].

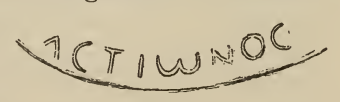
Indeß ward doch schon im vorigen Jahrhundert die Inschrift des Originales richtiger gelesen und das Delta zu Anfang erkannt. Ein von Hemsterhuis 1762 besonders veröffentlichter Stein, eine gute Arbeit jener Zeit, hat, wie Letronne schon angab und der mir vorliegende Abdruck (Niederländ. Samml., bei de Jonge, Catal. d'empr. Nr. 419) bestätigt, nicht Allion, sondern ΔΑΛΙΩΝ zur Inschrift. Vgl. Brunn S. 596 f.

Aus der Serie der gefälschten Künstlernamen hebe ich die wichtigsten hervor, indem ich einige vorangehen lasse, die zuerst auf antike Steine gesetzt und erst von da auch auf Fälschungen übertragen wurden. Das erste Beispiel geht in die Renaissancezeit zurück und ward erst später als Künstlerinschrift aufgefaßt; auch das zweite scheint anfänglich nicht so gemeint gewesen zu sein.

Aetion.

Bd. III Taf. 11, 12 [28, 12]. Carneol in der Sammlung Devonshire 1606 mit [67] seiner Inschrift erwähnt. Unsere Abbildung gibt einen Abdruck aus der Stoschischen Paste wieder, nach der auch Stosch die Gemme publizierte. Vgl. Brunn S. 537.

Bärtiger Kopf mit phrygischer Mütze; vor dem Untergesichte ΑΕΤΙωΝΟC. Köhler hielt Bild und Inschrift für neu. Stephani (bei Köhler S. 293) erklärte beide für möglicherweise antik, aber den Namen nicht für den eines Künstlers, sondern



(wie es scheint) für die Bezeichnung der dargestellten Person. Brunn hielt ebenfalls beide für antik, hatte aber Bedenken „Aetion als Steinschneider anzuerkennen“.

Der Kopf ist meines Erachtens eine unzweifelhaft antike und prachtvolle Arbeit von weichem, flüssigem, großem Stile, wie er so nur der besten griechi-

schen Zeit eigen war. Nach allen Analogien möchte ich das Werk am ehesten dem 4. Jahrhundert zuweisen.

Die Inschrift ist sehr flüchtig und oberflächlich mit unsicheren Zügen eingerissen; Kugeln sind nicht angewendet; die Richtung folgt der Rundung des Randes. Ihr Charakter entspricht ebensosehr dem der Gemmeninschriften des 16. Jahrhunderts als er von dem der antiken abweicht. Ich stehe also nicht an, in ihr einen Zusatz des 16. Jahrhunderts zu sehen, welcher den Kopf wohl als Vater der Andromache erklären sollte.

Alle anderen Steine mit dem Namen sind verdächtig. Eine ältere Fälschung (wohl noch 17. Jahrhundert) ist Lippert 1, 944 Bacchanal. Zweifellos modern ferner Lippert 2, 116 (vgl. Brunn S. 536) und Cades cl. IV E 1.

Neisos.

Bd. III Taf. 11, 26 [28, 26] (nach einem von Herrn Kieseritzky der Redaktion zur Verfügung gestellten neuen Abdrucke; ein noch besserer, nur in der Inschrift ein wenig verletzter Abdruck in der Petersburger Abdrucksammlung in Berlin; ungenügend ist der Cades'sche Abdruck). Carneol, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zuerst auftauchend. Jetzt in St. Petersburg. Vgl. Köhler-Stephani S. 192. 353. Brunn S. 518. Dazu Stephani, Apollon Boëdromios Taf. 4, 3, S. 31. Stephani im Compte rendu 1861 S. 168. Overbeck, Kunstmythol. des Zeus S. 203. King, Anc. gems I S. XII. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 32, 11.]

Das Bild ist von unbezweifelter Echtheit. Die Inschrift aber wurde von Köhler beanstandet, während Stephani und Brunn auch sie für echt erklärten und Brunn sie entschieden als Signatur des Künstlers auffaßte. Ich muß mich in diesem Falle, soweit ich nach dem Abdrucke urteilen kann, Köhler's Bedenken anschließen. Das Bild ist, wie wir gleich des Näheren anführen werden, eine prachtvolle Arbeit der hellenistischen Epoche. Die Inschrift aber ist nicht nur, wie Köhler bemerkt, „grob und plump", sie steht vor allem in starkem Widerspruche mit Stil und Zeit des Bildes. Mit Unrecht führt Stephani „die Behandlung der Füße" an, um die Übereinstimmung von Bild und Inschrift darzutun. 68 Die Nachlässigkeit in der Wiedergabe des linken Fußes, die Stephani offenbar meint, gehört zu jenen Flüchtigkeiten im Nebensächlichen, welche gerade den griechischen Gemmen eigentümlich sind. So würde denn auch Flüchtigkeit der Inschrift nicht gegen, sondern für sie sprechen; man erinnere sich der echten Signaturen, welche wir der hellenistischen Epoche zugewiesen haben. Aber die Inschrift NЄICOY ist nicht flüchtig, sondern derb und plump und zeigt kleine Querstriche an den Enden der Hasten, wie sie nie in hellenistischer Zeit und auch an den Künstlersignaturen der Kaiserzeit nicht vorkommen. Dagegen gibt es wohl Besitzerinschriften späterer Zeit, die ähnlich aussehen und so könnte die Inschrift allenfalls der rohe Zusatz eines späten Besitzers sein. Wahrscheinlicher aber ist mir, daß sie neuerer Zeit angehört; sie ist nämlich besonders verwandt

der Inschrift ЄΛΛΗΝ auf einem, wie wir unten sehen werden, im 16. Jahrhundert gefertigten Steine (Bd. III Taf. 11, 21 [28, 21]). Obwohl wir den Neisos nicht so weit zurückverfolgen können, ist es mir doch das wahrscheinlichste, daß seine Inschrift auch in dieser Periode entstanden ist. Sie würde hier auch eine passende Erklärung finden. Nach der Weise des 16. Jahrhunderts sollte sie, vermute ich, die dargestellte Figur bezeichnen: man glaubte in der schlanken, unbärtigen Gestalt den Nisus, den Freund des Euryalus zu erkennen, von dem eine berühmte und den eifrigen Virgillesern der Renaissancezeit geläufige Episode der Aeneis handelt. Schlank und schnell ist er geschildert, *longeque ante omnia corpora Nisus emicat et ventis et fulminis ocior alis.* Ich glaube, unsere Figur enthält Elemente genug, die einen Erklärer der Renaissancezeit veranlassen konnten, den Virgilischen Nisus in ihr zu erkennen. In der Aegis sah man vielleicht das Löwenfell, das Nisus beim Ausfall umtat. *Νείσου* statt *Νίσου* wäre bei den neugriechisch gebildeten Leuten der Renaissanceperiode eine sehr begreifliche Schreibung.

Betrachten wir nun das Bild näher. Es stellt einen nackten, unbärtigen Mann von schlanken Verhältnissen und unruhig bewegter Stellung und Haltung, d. h. von ausgesprochen lysippischem Charakter dar. Derselbe hält in der Rechten den Blitz, während um den linken Unterarm die Ägis gewickelt ist. Die Linke trägt das Schwert. Unten steht der große Schild, dessen Innenseite man sieht. Auf der anderen Seite blickt ein mächtiger Adler zu der Figur als ihrem Herrn empor. Man erklärte dieselbe entweder als den jugendlichen Zeus selbst oder als römischen Kaiser und zwar speziell Augustus in Gestalt des Zeus. Erstere Deutung ist sicher unrichtig, da der Kopf unzweideutige Porträtzüge trägt. Die letztere ist aber ebenfalls nicht zu billigen. Schon Winckelmann bemerkte, daß mit Augustus gar keine Ähnlichkeit zu finden sei. Dies ist richtig, und ebensowenig ähnelt der Kopf irgendeinem anderen römischen Kaiser, der in Betracht kommen könnte. Gegen einen solchen spricht aber auch, wie schon King hervorhebt, die einfache Binde im Haare, welche diese Kaiser nicht tragen, wogegen dieselbe den hellenistischen Herrschern eigentümlich ist. Dazu kommt endlich auch der Stil der Gemme, welcher von dem der Kaiserzeit sehr verschieden ist und vielmehr auf die hellenistische Epoche weist. Es ist die Frische des Ganzen, mit einer gewissen Nachlässigkeit im Einzelnen verbunden, welche zu der trockenen Sorgfalt der Kaiserzeit im Gegensatze steht. Auch die freie, leichte, duftige Behandlung, besonders im Vor- und Zurücktreten gewisser Teile, wie an Armen und Schultern, wird man in letzterer vergeblich suchen. 69

Ich vermute daher das Porträt eines der hellenistischen Könige. Bei diesen, bei Ptolemaios Soter und Demetrios Poliorketes, ist es bekanntlich zuerst nachweisbar, daß sie sich als Aigiochoi mit der Ägis angetan haben abbilden lassen. Und erst hierdurch veranlaßt, scheint man nun auch Zeus selbst zuweilen mit der Ägis gebildet zu haben, wie ich deshalb vermute, weil Darstellungen des

Zeus mit Ägis erst in hellenistischer Zeit aufkommen. Die Erteilung des neuen Attributes an eine durch die Kunst bereits so fest ausgebildete Gestalt wie die des Zeus bedurfte gewiß einer besonderen Veranlassung, während es andererseits sehr verständlich ist, daß die neue, sich vergötternde Königsgewalt sich jenes durch die homerische Poesie dem Zeus zugeeignete mächtige Attribut beilegte.

Welcher König auf dem Steine gemeint ist, läßt sich bei der Kleinheit des Kopfes nicht entscheiden. Doch ist Ptolemaios Soter, an den man zunächst denken möchte, durch die magere Bildung der ganzen Figur und des Kopfes wenig wahrscheinlich. Eher könnte man Seleukos Nikator vermuten, dem der Kopf wenigstens nicht ganz unähnlich ist. Sehr beachtenswert aber scheint mir die Vermutung, die ich bei King, Anc. gems I, S. XII, ohne zugefügte Begründung finde, es sei die Gemme eine Kopie nach dem im Altertum hochberühmten Bilde des Apelles in Ephesos, das Alexander mit dem Blitze darstellte (Plin. 35, 92). Die Porträtzüge der Gemme ließen sich recht wohl mit denen der Herme im Louvre, dem bekannten sicheren Alexanderporträt vereinigen. Die Notiz, daß man an jenem Gemälde besonders das Heraustreten der Hand mit dem Blitze bewundert habe, ließe sich gerade bei der auf der Gemme gewählten Haltung des rechten Armes gut verstehen. Auch der lysippische Formcharakter würde zu unserer Vorstellung von Apelles passen. Aber von der Ägis erfahren wir nichts bei jenem Alexander. Dagegen ließe sich sagen, daß der Blitz auf dem Bilde der Gemme doch das Hauptattribut ist und die Ägis dagegen zurücktritt, also bei kurzer Angabe der Darstellung auch nicht genannt zu werden brauchte. Ferner daß das Auftreten der Ägis bei Ptolemaios und Demetrios noch verständlicher wird, wenn bereits Alexander damit vorangegangen war, sich dieses aus seinem Lieblingsdichter, dem Homer, entlehnte Attribut als Zeus zuzueignen. Daß er dies wirklich getan hat, darauf deuten auch die älteren Münzen des Ptolemaios Soter (British Museum, Catalogue of greek coins, Taf. VII S. 1), wo der Kopf Alexanders nicht nur mit Ammonshorn und Elephantenhaut, sondern auch mit der Ägis ausgestattet erscheint. Wie passend endlich Schwert und Schild bei dem Welteroberer wären, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Kurz, die Vermutung ist die wahrscheinlichste, die sich über diese Gemme äußern läßt.

Eine Nachwirkung der vermutlich von Apelles geschaffenen Komposition unseres Steines glaube ich in einem Cameo der Wiener Sammlung[1] zu erkennen. 70 Hier steht ein römischer Kaiser vom Typus der Julier, etwa Tiberius mit der Ägis um Brust und Rücken und dem Blitze in der Linken da; die Rechte ist hier auf die Lanze gestützt. Der Adler steht unten neben dem rechten Beine; auf der anderen Seite ein Gefangener und ein Tropaion.

[1] Arneth, Monum. d. Wiener Cab. Taf. 18, 2. Die gnostischen Zeichen sind natürlich viel später als der Cameo. Sehr mit Unrecht dachte Arneth an einen späten Kaiser, etwa Julian II.

Heius.

Bd. III Taf. 11, 7 [28, 7] (nach der Stoschischen Paste). Die von Stosch Taf. 36 nach einer modernen Glaspaste publizierte Gemme, eine Artemis in archaistischem Stile darstellend, welche einen neben ihr stehenden Edelhirsch am Geweihe faßt, wird von Köhler und Brunn (S. 614) gewiß mit Unrecht für modern erklärt. Ich muß dem Stile nach die Arbeit für zweifellos antik halten. Daß die eine Brust der Artemis entblößt ist, haben wir deshalb als einfache Tatsache zu registrieren; ein Zweifel an dem Altertum darf dieses Umstandes wegen (der für Brunn entscheidend war) nicht erhoben werden; es ist archaistischen Werken ja gerade charakteristisch, daß sie alte Originale etwas zu modernisieren suchen. Es ist interessant, eine andere, von dieser Gemme durchaus unabhängige Wiedergabe derselben altertümlichen Artemisstatue, nach welcher der Gemmenschneider arbeitete, zu vergleichen; dieselbe findet sich auf einem Medaillon des Antoninus Pius (schönes Exemplar in Berlin; vgl. Fröhner, Méd. S. 50); hier ist die Brust zwar bedeckt, aber die Gewandung des Unterkörpers ist in ganz freiem, malerischem Geschmacke behandelt, indem es nach hinten flattert, während hierin die Gemme offenbar dem Originale getreuer folgt.

Das Original soll nach Stosch (Préf. S. VII) ein Achat gewesen sein; wahrscheinlich ist damit ein quergestreifter Sardonyx gemeint. In diesem Materiale finden sich zahlreiche archaisierende, stilistisch der vorliegenden völlig gleichartige Gemmen ausgeführt. Wo das Original jenes Glasabgusses hinkam, ist unbekannt [jetzt im British Museum]; die moderne gelbe Paste, nach welcher Stosch es publiziert hatte, ist jetzt im British Museum (Katal. Nr. 765; Taf. G).[1] Eine andere moderne Paste kam mit der späteren Stoschischen Sammlung nach Berlin; nach ihr ist unsere Abbildung hergestellt. [Berl. Gemmenkatalog Nr. 9744.]

Die Inschrift HEIOY im unteren Abschnitte ist aber ebenso sicher eine moderne Zutat aus der Zeit vor Stosch's Werk. [Anders: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 22, 41.] Die Buchstaben sind dieselben schlechten, ungleichen, die wir in dieser Periode schon öfters an Fälschungen beobachtet haben. Letronne's

[1] Die Verfasser des Katalogs nehmen irrtümlich an, es handle sich um die Echtheit oder Unechtheit der Paste. Doch die Unterschrift der Stoschischen Tafel *„Heii opus, gemmae incisum, apud Phil. de Stosch in ectypo vitreo“*, mit welcher der lateinische Text S. 50 gleichlautet, zusammen mit jener Angabe der Vorrede S. VII zeigen, daß Stosch selbst die Paste nicht für alt nahm und die Überschrift des französischen Textes S. 51 *pierre gravée, dont la paste antique jaune et transparente etc.* nur ein Versehen enthält. Die Paste im British Museum, gelb und durchsichtig wie die des Stosch, mit der sie identisch ist, ist jedenfalls ganz evident modernen Ursprungs. Sehr mit Unrecht nehmen die Verfasser des Kataloges auch an, die Komposition sei nach jenem Medaillon des Antoninus Pius gefälscht, was, wie eine Vergleichung ergibt (vgl. oben), ganz unmöglich ist, vor allem zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Gar bedenklich ist auch die dort ausgesprochene Vermutung, HEIOY stehe für ΠΕΙΟΥ, was Antoninus Pius bezeichnen solle.

71 Erklärung, der sich auch Brunn anschließt, der Schreiber habe den aus Ciceros Verrinen bekannten Heius gemeint und den Namen nur falsch ins Griechische umgeschrieben, ist sehr einleuchtend. Vermutlich wollte er den Stein nur als Besitz, nicht als Werk des Heius bezeichnen.

Alle anderen mir bekannten Gemmen mit dieser Inschrift, wo sie den Künster angehen soll, sind ganz gefälscht: so Cades cl. 1 H 17 Athenakopf. 3 E 61 (= British Museum, Katal. Nr 1394) Odysseus, Diomed und Dolon. British Mus., Katal. Nr. 2301, behelmter Kopf. Petersburg, Abdrücke 37, 48 Kopie der Meduse mit Solons Namen.

Thamyras.

Bd. III Taf. 11, 19 [28, 19] (nach der Stoschischen Glaspaste). Carneol, aus der Blacas'schen Sammlung, jetzt im British Museum, Katal. Nr. 1346. Winckelmann irrte, wenn er angab, der Stein sei in der Wiener Sammlung. Zuerst 1724 bei Stosch abgebildet (Taf. 69). [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 10, 58.]

Das Bild ist ganz unzweifelhaft antik und höchst originell. Eine Sphinx mit weiblichen Brüsten und mit Zitzen am Löwenkörper kratzt sich mit ihrem linken Hinterfuße am Kopfe. Um den Raum paßend zu füllen, sind ihre Flügel nach beiden Seiten ausgebreitet. Ringsum läuft der bekannte Strichrand. Nicht nur dieser sondern namentlich der Stil — man beachte den Kopf mit dem unbeholfnen vollen Gesichte, dann die magere Bildung des Löwenkörpers — deuten auf relativ ältere Zeit, wohl um 400 herum. Die Erfindung ist fast barock zu nennen, wie sie nur einem Künstler kommen konnte, der abseits von der Heerstraße seiner Wege geht.

Sein Name ist uns aber leider nicht bekannt; denn die Inschrift ΘΑΜΥΡΟΥ ist sicher eine spätere Zutat, wie ich mich vor dem Originale überzeugt habe. Sie ist unsicher, ungleichmäßig und überhaupt stillos geschrieben; sie paßt weder zum Stile des Bildes noch zu irgend einer anderen antiken Periode, wohl aber zu den älteren Fälschungen von Künstlersignaturen.

Der Name könnte wohl einem jetzt ebenfalls im British Museum (Katal. Nr. 660) befindlichen roten Jaspis entlehnt sein, wo neben einer Athenafigur in zweifellos antiken, groben und großen Zügen ΘΑΜΥΡΟΥ, offenbar der Name des Besitzers steht. Doch ist nichts bekannt, ob diese Gemme schon Anfang vorigen Jahrhunderts existierte. Stephani vermutete, der Name sei der bei Gruter publizierten Marmorinschrift eines vascularius Thamyrus entnommen.

Der Cameo Cades II O 6 (vgl. Brunn S. 590) ist alt, aus römischer Zeit; aber die Inschrift ΘΛΜΥΡΟΥ eine geschickte Fälschung der Art, wie sie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gemacht wurden.

Der Sard Cades IV A 50 mit derselben Inschrift ist eine Fälschung und zwar eine affektierte moderne Kopie nach einer schönen Komposition, die in mehreren antiken Glaspasten erhalten ist (Impr. dell' Inst. 7, 20 coll. Saulini, vollständig, Strichrand; Tölken cl. 4, 188, Stosch. Samml., Rand abgebrochen). Die Reitermütze

des Originals hat der Kopist in einen Helm verwandelt. Der Stil des ersteren zeigt, daß es in phidiasischer Zeit gestaltet wurde. Es stellt einen jugendlichen Reiter dar in jenem auf dem Parthenonfriese und einer von diesem oder mit 72 ihm von einem gemeinsamen Originale abhängigen attischen Vase (Berlin 2357) von Brunn erkannten Motive des *ὑποβιβάζεσθαι*. Dieses Motiv, etwas anders gefaßt, erscheint übrigens noch auf einer kleineren antiken Gemme bei Cades cl. IV A 51 und auf einem antiken Cameo in St. Petersburg.

Skopas.

Der von Brunn S. 579 als Nr. 2 bezeichnete Carneol, von dem auch eine Glaspaste in der Stoschischen Sammlung existiert, scheint mir eine antike Arbeit und zwar noch der vorkaiserlichen Zeit. Das Porträt ist zwar flau und nicht bedeutend, aber antik im Stile. Dagegen ist die Inschrift ΣΚΟΠΑΣ augenscheinlich modern; sie ist schlecht und flüchtig in der Art der älteren Fälschungen eingeschnitten. Der Stein Nr. 3 bei Brunn, Lippert Suppl. 2, 138 ist ganz modern. Von den anderen Steinen kenne ich keine Abdrücke; sie sind aber wahrscheinlich alle gefälscht.

„Axeochos.“

Die Steine mit diesem Namen sind verdächtig; vgl. Brunn S. 557; sicher modern ist Cades cl. 3 A 84 Herakleskopf. Der Name geht auf die Stoschische Lesung der Inschrift auf einem von ihm Taf. 20 publizierten Abdruck der Strozzi'schen Sammlung zurück. Die mir vorliegende, nach diesem Abdrucke gemachte Stoschische Glaspaste (Bd. III Taf. 11, 11 [28, 11]) zeigt nur undeutliche Spuren der Inschrift, die aber mit Stosch's Abbildung nicht ganz stimmen: ΑΞΕΟΧΟΣ·ΕΠ., wie dieser gibt, steht jedenfalls nicht da, denn dafür ist gar nicht Platz im unteren Abschnitt; die Inschrift fängt auch erst weiter gegen die Mitte an als bei Stosch. Zu erkennen ist der Anfang ΛΞC ... Das Bild ist flau gearbeitet, wird aber wohl antik sein und der Inschriftrest auch. Wo sich das Original befinde, wußte schon Stosch nicht mehr, der dasselbe nur durch den Strozzi'schen Abdruck kannte. Es ist auch seitdem nicht wieder aufgetaucht. Ins British Museum kam aus der Blacas'schen Sammlung ein Amethyst (Katal. Nr. 2292), der eine zweifellos moderne Arbeit und keineswegs das Original des Strozzi-Stoschischen Abdruckes ist. Der genaue Vergleich ergibt zahlreiche kleine Differenzen, die den Amethyst als moderne Nachbildung erscheinen lassen, die nicht einmal nach jenem Abdrucke, sondern nur nach dem Picart'schen Stiche in Stosch's Werken gemacht ist; der antike Charakter des Originales tritt durch diesen Vergleich noch deutlicher hervor.

Glykon.

Cameo in Paris, schon 1664 in Louis XIV. Besitz; vgl. Brunn S. 612. Chabouillet, Gazette arch. 1885 Taf. 42; 1886 S. 139 ff. Heydemann, Pariser Antiken S. 67. Die Arbeit scheint mir Chabouillet mit Recht in Schutz zu nehmen, sie ist wohl antik; die Inschrift aber ist auch mir verdächtig.

Pergamos.

Bd. III Taf. 11, 20 [28, 20] (nach der Stoschischen Paste). Glaspaste in Florenz. Brunn S. 572 f. Die vorhandenen Abdrücke stimmen nicht überein; am meisten 73 Autorität hat jedenfalls die Stoschische Paste (Winckelmann, Descr. 2, 1570), sie stimmt auch am meisten mit den Abbildungen bei Agostini, Maffei, Stosch und Gori überein. Von der Inschrift ist hier deutlich zu sehen ΠΕΡΓΛ in kleinen flüchtigen Zügen, die eher dem 16. oder 17. Jahrhundert als antiker Zeit angehören. Der Stil des Bildes ist aber, wie Brunn mit Recht betont, durchaus antik. Auf dem Cades'schen Abdrucke ist die Inschrift unleserlich und das Bild weicht in kleinen Einzelheiten von der Stoschischen Paste wie jenen alten Abbildungen ab. Nach einem wesentlich verschiedenen und zwar modernen Exemplare ist Lippert's Abdruck gemacht, der die schlecht geschriebene Inschrift völlig deutlich zeigt (während der Text sie als unleserlich bezeichnet).

Die neben mehreren Köpfen vorkommende Inschrift ΠΕΡ, ΠΕΡΓ oder ΠΕΡΓΑΜ (vgl. auch oben Bd. III Taf. 3, 16 [25, 16] S. 134 [S. 179]) ist, wie ich vermute, entlehnt von den u. a. bei Fulvius Ursinus publizierten und in seiner Zeit anscheinend sehr beliebten pergamenischen Münzen mit Kopf und Inschrift des Heros Pergamos; da auch der Athenakopf mit der Inschrift ΠΕΡΓΑΜΟΥ auf Münzen vorkommt, den man wohl als jugendlichen Krieger mißverstand (wie man den Athenakopf der Goldmünzen Alexanders als Porträt dieses Königs ansah), konnte man die Inschrift auch neben unbärtige Köpfe setzen und sie damit als Heros Pergamos bezeichnen.

Auf die Paste mit dem Satyr kam die Inschrift, aber wohl schon in der Absicht, den Künstler zu nennen, was im 17. Jahrhundert nach dem, was wir oben unter Solon auseinandersetzten, schon sehr wohl möglich ist.

Nachdem ich dies geschrieben, hatte ich Gelegenheit, das Original in Florenz zu untersuchen, wobei sich mir ergab, daß nicht nur die Inschrift, sondern das Ganze neuerer Zeit angehört. Es ist ein durchsichtiger, blasser, violett-rötlicher Glasfluß, dessen Aussehen ein durchaus modernes ist; es fehlt jede Korrosion. Das Bild ist nicht scharf und offenbar ein neuer Abguß von irgend einem der zahlreichen antiken Originale dieses Gegenstandes. [Vgl. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 41, 26.] Die Inschrift ist nicht nachträglich zugefügt, sondern mit der Verfertigung der Paste gleichzeitig.

Agathemeros.

Bd. III Taf. 11, 25 [28, 25] (nach der Stoschischen Paste). An dem schon bei Stosch Taf. 4 abgebildeten Carneole der Sammlung Devonshire mit Sokrates' Kopf und der Inschrift ΑΓΑΘΗΜΕΡΟϹ, die Brunn (S. 592) zwar für echt aber nicht sicher auf einen Künstler bezüglich ansieht, ist mir beides, Inschrift und Bild, wegen des Stiles verdächtig. Eine sicher moderne Replik (mit künstlicher Korrosion) im British Museum, Katal. Nr. 1510.

Seleukos.

Vgl. oben Bd. III Taf. 3, 17 [25, 17] S. 135 [S. 179] und vgl. Brunn S. 632 f. Zwei zweifellose Fälschungen auch im British Museum, Katal. Nr. 983, Silenskopf; 2308 Herakleskopf.

Ammonios.

Der Brunn S. 544 erwähnte Stein, Cades cl. 2 A 100, ist sicher gefälscht.

Wegen Skymnos und „Kreskes“ genügt es, auf Brunn S. 634. 618 f. zu verweisen.

Hermaiskos.

Carneol im British Museum, aus der Townley'schen Sammlung. Vgl. Katal. Nr. 598 (nicht bei Brunn). Leda mit dem Schwan und der Inschrift ЄΡΜΛ ΙϹΚΟV. Nicht ungeschickte Fälschung des vorigen Jahrhunderts. Der Name kann von einer echten Gemme entlehnt sein, wo er den Besitzer bezeichnet; ich kann letztere allerdings erst in der Sammlung de Montigny nachweisen (vgl. Katalog von Fröhner, 1887, S. 31 Nr. 400). 74

Epitonos.

Vgl. Brunn S. 558. Der mir im Abdruck vorliegende Stein der Niederländ. Sammlung ist zweifellos modern und zeigt übrigens auch eine falsche Schreibung des Namens; es steht nämlich da ЄΠΙΤΩΝΟϹ.

Karpos.

Gewiß mit Recht verwirft Brunn den schon bei Stosch Taf. 22 abgebildeten roten Jaspis in Florenz. Stil und Inschrift (letztere ohne Kugeln, mit kleinen Strichen an den Hastenenden) sind ganz in der Art älterer Fälschungen gehalten. Zur Darstellung, die auf eine antike Erfindung zurückgeht, vgl. das bekannte angeblich aus Capri stammende Relief in Neapel. — Die verbundenen Oberkörper von Mann und Frau (sog. Herakles um Omphale), die in mehreren Exemplaren zu existieren scheinen (vgl. Brunn 617; Cades cl. 3 A 61; Petersburger Abdruck in Berlin 32, 35), zeigen ebenfalls den Stil älterer Fälschungen. — Gefälscht sind ferner: Herakles und nackte Frau, aus der Miliotti'schen Sammlung, jetzt in Petersburg (Abdruck in Berlin 45, 28). — British Museum, Katal. Nr. 1526 Taf. I (der evident moderne Stein wird von Murray in der Einleitung zum Catalogue S. 34 noch für antik angesehen). — Die de Thoms'sche Paste der Niederländ. Sammlung, tanzender Satyr (vgl. Brunn S. 617; de Jonge, Catal. d'empreintes 699), ist schön und antik; die Inschrift aber modern; sie durchschneidet die alte Verwitterung. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 36, 33.] — Glaspaste einer Komposition im Stile neuerer Fälschungen, Herakles auf eine Schlange hauend, in Berlin.

Die folgenden zwei Namen sind der Nachricht des Plinius über die berühmtesten Steinschneider entlehnt.

Apollonides.

Was die fragmentierte liegende Kuh, Stosch Taf. 11, betrifft, so teile ich Brunn's Urteil (S. 603) vollkommen. — Die weidende Kuh, Cades cl. 15, 68, ist wohl alt, aber die Inschrift sicher modern. — Im Privatbesitze in Konstantinopel befindet sich ein großer, flach geschnittener Stein (von dem mir ein Abdruck vorliegt) mit Polyphem, der auf das Schiff des Odysseus Felsblöcke wirft; dabei der Name des Apollonides. Die Arbeit entspricht ganz den berüchtigten Gemmen der Sammlung Poniatowski und stammt gewiß von denselben Künstlern vom Anfang dieses Jahrhunderts wie jene.

Kronios.

75 Auch einer der wenigen von Plinius genannten Namen berühmter Steinschneider. Der Brunn S. 567 f. besprochene Stein ist schon der Fassung der Inschrift wegen gefälscht, aber schon im 17. Jahrhundert.

Hellen.

Wir müssen zuerst die Verwirrung beseitigen, die in Bezug auf die Gemmen mit diesem Namen eingetreten ist. In des Fulvio Orsini, Illustr. imag., ed. altera, cum Faberi comm., 1606, Taf. 64, vgl. Faber's Kommentar S. 42, ist ein Carneol abgebildet als *„apud Fulv. Ursinum“* befindlich, ein nach rechts gewendetes Brustbild eines Jünglings, welcher den Daumen und den Zeigefinger ausgestreckt gegen das Gesicht erhebt; dahinter ЄΛΛΗΝ Nach Faber's Erklärung ist es der Held Hellen, von welchem die Hellenen abstammen. Dasselbe Bild, doch nach links gewendet, publizierte Stosch Taf. 37 als auf einem Carneole *„ex Strozziani Cimeliarchii ectypis“*; er erklärte den Jüngling für Harpokrates, den Namen für den des Künstlers. Bracci ließ wie gewöhnlich die Stoschische Tafel kopieren und behauptet, das Original, der Carneol, sei in der Strozzi'schen Sammlung gewesen, aber aus dieser geraubt und verschwunden. Dagegen publicierten 1784 La Chau und Le Blond im 2. Bande der Pierres grav. du cabinet d'Orléans Taf. 9, vgl. S. 29 einen Carneol aus dem früheren Kabinett Crozat, von dem sie annahmen, daß er derselbe sei, wie der bei Orsini und Stosch veröffentlichte. Dieser Stein kam mit der Sammlung Orléans nach Petersburg und ward auch von Köhler für den des Orsini gehalten. Dagegen wies er nach, daß ein in der niederländischen Sammlung im Haag befindlicher Carneol mit der gleichen Darstellung wahrscheinlich mit einer einst in der Crozat'schen Sammlung gewesenen geringeren Replik identisch ist. Endlich ist neuerdings im Kataloge des British Museums Nr. 2300 ein übereinstimmender Carneol der früher Blacas'schen Sammlung beschrieben, von dem die Verfasser hervorheben, daß er die den Gemmen der alten Strozzi'schen Sammlung eigentümliche Fassung zeige, während der handschriftliche Katalog der Blacas'schen Sammlung den Stein als moderne Arbeit des Cerbara bezeichne.

Mir liegen gute Abdrücke der drei Steine in Petersburg (Bd. III Taf. 11, 21 [28, 21]), im Haag und in London (Bd. III Taf. 11, 22 [28, 22]) vor. Die Vergleichung derselben und der Abbildungen ergibt:

1. Der Londoner Carneol ist identisch mit dem des Orsini (in den Ill. im. ist nur wie öfter das Bild im Gegensinne gegeben) und mit dem Strozzi'schen bei Stosch; die Abbildungen, namentlich der gute Picart'sche Stich bei Stosch, stimmen genau mit dem Londoner Steine. Der handschriftliche Blacas'sche Katalog irrt bedeutend, wenn er eine Arbeit des Cerbara in demselben vermutet, denn dessen Stil war ein total anderer (vgl. Cades Bd. 69, 629 ff.). Aber recht hat er und so auch der Katalog des Britischen Museums, wenn er den Stein als nicht antik ansieht. Es ist ganz unverkennbar und kann nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß der Carneol eine Arbeit des 16. Jahrhunderts ist und zwar eine recht mäßige. Durchaus unantik sind die Formen des Kopfes, der Ausdruck 76 und die Haarbehandlung. Der Mantel ferner ist verkehrt herum angezogen: statt die rechte Brust bloß zu lassen und die linke Schulter zu bedecken, wie es antike Sitte war, ist es hier umgekehrt. Völlig unantik ist endlich auch die weichliche, unklare Behandlung des unteren Endes der Büste mit dem umgebenden Mantel. Die Inschrift entbehrt ebenfalls ganz des antiken Charakters; die Buchstaben sind schlecht; an den Enden der Hasten ist ungeschickt versucht, Kugeln anzugeben. Die Schrift ist ähnlich der auf einigen der sog. Mäcenasgemmen, vgl. oben Bd. III S. 297 ff. [S. 217 ff.]. Die Absicht des Verfertigers war offenbar die von dem alten Erklärer Faber erkannte, nämlich den Heros Hellen darzustellen.

2. Der Petersburger Stein ist eine Replik von bedeutend besserer Arbeit. Sie unterscheidet sich von dem Orsini-Strozzi'schen Carneole vor allem deutlich durch die verschiedene Bewegung der rechten Hand; während dort der Zeigefinger ausgestreckt ist, erscheint er hier eingebogen. Dann aber ist die Ausführung eine sehr viel bessere; gerade die Hand, die dort ganz schlecht ist, kann hier vortrefflich genannt werden. Auch der Ausdruck des Kopfes ist sehr lebendig und die Haare sind viel sorgfältiger wiedergegeben als dort. Die Inschrift ist die gleiche, nur enden die Hasten mehr in kleine Striche als in Kugeln. Auch diese Arbeit trägt das unverkennbare Gepräge des 16. Jahrhunderts; seltsam ist, daß Köhler gerade diesen Stein für antik hielt; er glaubte, nur die Inschrift sei ein Zusatz. Beides, Bild und Schrift, hielten Tölken und Brunn für antik. Man möchte glauben, daß dieser Stein, das Werk eines nicht unbedeutenden Renaissancekünstlers, das Original für die schlechtere Replik war, die Orsini besaß. Eine moderne Glaspaste nach dem Petersburger Carneol kam mit der Stoschischen Sammlung nach Berlin; sie läßt von der Schrift nichts erkennen, da es ein sehr stumpfer Abguß ist. Winckelmann (Descr. 1, 84) und Tölken (cl. 1, 87) beschrieben die Paste fälschlich als antik. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 9427.]

3. Der Stein im Haag (de Jonge, Catal. d'empreintes Nr. 935) ist eine ganz schlechte Kopie nach Nr. 1, nicht nach Nr. 2, wie der ausgestreckte Zeigefinger

beweist. Auch er wird aus dem 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammen.

Nach allen Analogien zu urteilen ist es übrigens doch wahrscheinlich, daß dieser Komposition ein antikes Original zu Grunde liegt, welches die Renaissance umgestaltet und durch Zufügung der von ihr erfundenen Inschrift zum Bilde des Hellen gemacht hat. In einigen antiken Glaspasten (Berlin, Tölken cl. 1, 88. 89. Inv. S. 555 f. [Berliner Gemmenkatalog Nr. 4799. 4800]) ist ein Typus erhalten, der sehr wohl das gesuchte Original sein kann; ich habe die eine Paste Tölken 1, 88 oben Bd. III Taf. 11, 23 [28, 23] abbilden lassen. Es ist ein weiblicher Oberkörper, welchem der Chiton in durchaus natürlicher Weise von der Brust gerutscht ist; sie erhebt die Rechte mit gebogenem Zeigefinger gegen das Gesicht, ihre Haare sind kurz und lockig; auf einer Paste scheint sie epheubekränzt zu sein; es ist also eine Bakchantin gemeint. Gerade bei einer nicht gut erhaltenen Paste, wie der hier abgebildeten, war das Versehen leicht möglich, die Figur für männlich zu halten, und dann deutete man den herabgeglittenen Chiton zum Mantel um.

77 Seit dem vorigen Jahrhundert ward der Name Hellen auch als angeblicher Künstlername zu Fälschungen benutzt. Eine solche z. B. King, Anc. gems, copperpl. V, 60 (Omphale); ferner Chabouillet, Coll. Fould Taf. X, 989 a, ein Stein, der jetzt in der Sammlung des Herrn Baron Roger zu Paris ist, dessen Gefälligkeit ich einen Abdruck verdanke; das Bild, die Büste einer Bakchantin, in einen Rubin geschnitten, hat antiken Charakter; die Inschrift ist zweifellos modern.

Rückblick.

Gewisse Eigenschaften sind den Signaturen der Steinschneider und der hier als gleichartig mit behandelten Graveure von Metallringen aller Perioden charakteristisch. Immer sind sie in relativ bescheidener Weise, wie es das Gefühl für das Schickliche im einzelnen Falle bestimmte, an irgendeiner freigebliebenen Stelle der fertigen Komposition angebracht. Engere Beschränkungen in ihrer Anbringung existierten nicht. Die vollständigste und jeden Zweifel ausschließende Signatur ist diejenige, welche das die künstlerische Tätigkeit bezeichnende Verbum zum Namen fügt. Dieses ist immer *ποιεῖν*, das mit Ausnahme des ältesten Beispiels der Signatur des Syries nur im Imperfektum angewendet wird. Nur ganz selten wird der Vatersname (von Eutyches, Herophilos, Hyllos, Aulus und Quintus) hinzugefügt, offenbar nur, wenn derselbe ebenfalls einen bekannteren Künstler derselben Gattung bezeichnete. Sehr selten ist die Heimatsbezeichnung (Dexamenos, Eutyches). Ist der Name des Künstlers ohne Zusatz geschrieben, so steht er entweder im Nominativ, indem dann *ἐποίει* zu ergänzen ist, oder er ist in den Genetiv gesetzt, wobei *ἔργον* hinzuzudenken ist. Wo mehrere Werke von einem Künstler erhalten sind, zeigen dieselben nicht immer dieselbe Signatur

(vgl. z. B. Dexamenos, Onesas, Hyllos, Solon, Aulus). Die Schrift ist zumeist im Abdrucke rechtsläufig zu lesen, doch kommt, namentlich in älterer Zeit, auch das Gegenteil vor.

Die wichtigsten unterscheidenden Merkmale der einzelnen Perioden sind folgende:

1. Vor Alexander.

Bei den ältesten Signaturen folgt die Inschrift noch mehr oder weniger dem gebogenen Rande (Syries, Semon, Aristoteiches, Phrygillos, Athenades, die zwei älteren Werke des Dexamenos) und ist zumeist noch relativ etwas größer und weiter gestellt als späterhin. Die Enden der Hasten verlaufen nur bei den ältesten Inschriften dünn und spitz; dann behalten sie die gleiche Stärke der ganzen Hasta und sind rund. Der Nominativ ist häufiger als der Genetiv. Die Nominativfassung trug wesentlich dazu bei, die Möglichkeit auszuschließen, den Namen als den des Besitzers mißzuverstehen; wo der Genetiv angewandt ist (nur bei Semon), sorgt die Kleinheit und Bescheidenheit der Inschrift dafür. Einmal (Dexamenos Nr. 4) sind Künstler und Besitzer auf demselben Steine bezeichnet und unverkennbar unterschieden. In abgekürzter Form auf einen Teil der Darstellung geschrieben, wie auf Münzen, erscheint die Künstlersignatur nur einmal (Pergamos; vielleicht auch bei dem fraglichen Onatas). In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts beginnt die Sitte, die Inschrift in ganz gerader Richtung ohne Rücksicht auf die Linien des Bildes oder des Randes zu schreiben. Seit zirka 400 erscheint dieser Brauch, dessen Sinn wir oben (Bd. III S. 118 f. [S. 161]) zu erläutern versucht haben, zur ausschließlichen Herrschaft gelangt. 78

Die Werke der Künstler spiegeln die Richtungen und Strebungen der großen Kunst wieder; sie haben jenen Grad von Selbständigkeit, den wir auch in den Werken der Kleinkunst während dieser Periode ja immer und immer bewundern. Wir besitzen Vertreter der alten jonischen Schulen (Syries, Semon, Aristoteiches) und der späteren kleinasiatisch-ionischen Schule, die in Attika zu Pheidias' Zeit ihre läuternde Umwandlung erfuhr (Dexamenos); ferner Werke des 5. Jahrhunderts aus den pontischen (Athenades) und sizilischen Kolonien (Phrygillos) und endlich aus dem hauptsächlich durch attische Kunst verschönten, staatlich neubegründeten Arkadien des 4. Jahrhunderts (Olympios). In zwei Fällen läßt sich die Identität der Steinschneider mit bekannten Münzstempelschneidern höchst wahrscheinlich machen (Phrygillos, Olympios). Die dargestellten Gegenstände sind teils idealer Art, zumeist aber direkt aus dem Leben gegriffen. Auch das Porträt beginnt schon im 5. Jahrhundert. In den Werken des Dexamenos — namentlich seinen späteren — und des Olympios erreicht die Schönheit sowohl der Inschrift wie des Bildes eine Höhe, an die alles Spätere, unserem Urteile nach, nicht heranreicht.

2. Hellenistische Periode.

Die Inschriften entbehren der Schönheit, welche wir in der vorigen, und der Eleganz, die wir in der folgenden Periode finden. Sie sind im allgemeinen

flüchtig und sorglos geschrieben. Die kursiven Formen der Buchstaben sind die herrschenden; doch sind die eckigen, lapidaren noch nicht ganz verdrängt. Man beginnt hier und da an die Enden der Hasten kleine Kugeln zu setzen, wie dies die Münzstempelschneider mancher Gegenden schon frühzeitig taten. Doch machen sich die Kugeln noch wenig geltend und sind noch keineswegs konsequent angewandt. Die Inschriften der Cameen sind erhaben geschnitten und wenden die runden kursiven Formen nicht an. Bekanntlich kommen Cameen überhaupt erst in dieser Periode auf. Es ist begreiflich, daß man gerade anfangs ihr Prinzip in konsequenter Weise auch auf die Inschriften ausdehnte. Die volle Bezeichnung mit dem Verbum ist in dieser Periode besonders häufig; die Form *ἐπόει* ohne Iota ist die gewöhnlichere (sie haben Philon, Pheidias, Herakleidas, Agathopus, Nikandros und Protarchos; nur der auch aus anderen Gründen an das Ende der Periode zu setzende Onesas schreibt *ἐποίει*). Fehlt das Verbum, so scheint auch jetzt noch der Nominativ das gewöhnlichere (Lykomedes, Onesas, Sosos, Athenion; den Genetiv hat nur Boethos). Die Inschrift ist immer in gerader Linie geschrieben; die horizontale Stellung ist bevorzugt. Es werden, wie wir dies auch sonst von den Gemmen dieser Periode wissen, stark konvex geschliffene Steine öfter verwendet (Lykomedes, Pheidias, Agathopus, Nikandros).

Die Künstler zeichnen sich zumeist durch Frische in Auffassung und Wieder-79 gabe ihrer Stoffe und eine gewisse leichte, flüssige Handbabung der Technik aus. Unter ersteren nimmt das Porträt eine hervorragende Stellung ein. Der Grieche des Philon und die beiden wahrscheinlich Römer darstellenden Köpfe von Herakleidas und Agathopus gehören mit zu den besten Leistungen des antiken Porträts überhaupt. In der Behandlung der idealen Stoffe lassen sich verschiedene Richtungen unterscheiden: während die einen (Athenion, wohl auch Sosos) dem produktiven Neues schaffenden Zuge folgen, sehen wir andere (so Onesas), wie es auch in der großen Kunst dieser Zeit geschah, die Traditionen des 4. Jahrhunderts pflegen, und wieder andere (so Boethos) Überliefertes in neuem Sinne umbilden.

3. Erstes Jahrhundert vor und erstes nach Chr.

Bei weitem die größte Zahl der erhaltenen antiken Steinschneidernamen gehört dieser Periode an. Graveure von Metallringen sind — wie diese selbst abgekommen zu sein scheinen — nicht mehr bekannt. Die Inschriften haben zumeist einen hohen Grad von Exaktheit und Eleganz. Die Kugeln an den Enden der Buchstabenhasten werden jetzt durchgehends gesetzt; gerade bei den elegantesten Inschriften (denen des Dioskurides) sind sie sehr deutlich und die Hasten selbst sind dünn. Statt der Rundung von Rho und Phi sowie der Querstriche von Kappa werden zuweilen nur kleine Kugeln gesetzt. Die runden kursiven Formen von Epsilon und Sigma herrschen durchaus;[1] nicht so von

[1] Nur das ⊏ des Lucius ist wie in der vorigen Periode geschrieben (vgl. Herakleidas und Nikandros).

Omega, indem außer ω doch auch Ω noch öfter vorkommt, und zwar neben rundem C und Є (vgl. Solon, Mykon, Sostratos, Tryphon, Apollonios). Die Inschriften der Cameen sind jetzt vertieft geschnitten (mit Ausnahme eines Werkes des Aulos) und stimmen mit denen der Intaglien genau überein, haben nun also auch dieselbe Eleganz wie diese. Wir besitzen von denselben Künstlern erhaben und vertieft geschnittene Werke. Der Zusatz des Verbums ist relativ viel weniger häufig als in voriger Periode; *ἐποίει* ist (mit Ausnahme der Inschrift des Rufus) immer mit Iota geschrieben (vgl. Eutyches, Hyllos, Solon, Felix, Euodos, Caius, Aulus, Quintus, Tryphon). Der ohne Verbum gesetzte Künstlername steht jetzt seltener im Nominativ (Herophilos, Solon, Cneius, Skylax, Aulus), in der Regel im Genetiv; einige Künstler (Solon, Cneius, Skylax, Aulus) wenden abwechselnd das eine oder das andere an. Die immer in gerader Linie geschriebene Signatur steht besonders häufig in vertikaler Richtung neben oder hinter dem Bilde. Einmal (Felix) sind Künstler und Besitzer auf dem Steine genannt, doch in unzweideutiger Weise geschieden. Mehrere Künstler bezeichnen sich nur mit einem römischen Vornamen, schreiben ihn aber griechisch und sind ihren Kollegen mit griechischen Namen im allgemeinen durchaus ebenbürtig. Der Sitz dieser ganzen Künstlerreihe war sehr wahrscheinlich Rom selbst.

Wie die Inschrift, so ist auch das Bild auf diesen Gemmen in der Regel durch große Eleganz ausgezeichnet, der nur zu oft eine gewisse kalte Glätte anhaftet. Auch die technische Ausführung, so vollendet sie zu sein pflegt, hat doch nicht mehr jenen Charakter von Frische und Leichtigkeit wie vordem. Was die behandelten Gegenstände betrifft, so nimmt das Porträt, obwohl namentlich zu Anfang der Periode Hervorragendes darin geleistet wird (Agathangelos), doch nicht mehr die bedeutende Stelle ein wie in der vorigen Periode. Das selbständige Erfinden aber, die eigentlich produktive Tätigkeit scheint auf ein Minimum zusammengeschrumpft. An ihre Stelle tritt das verständige, natürlich modifizierende und anpassende Kopieren berühmter Kunstwerke, Gemälde wie Statuen, namentlich solcher aus der Blütezeit des 5. und 4. Jahrhunderts. Tonangebende Künstler wie Dioskurides gingen darin voran; sie verlangten volles Einleben in den Geist des Vorbildes, aber durchaus nicht sklavisches Kopieren. Dem Wetteifer der mitstrebenden Künstler verdanken wir es, daß uns ein und derselbe Gegenstand von mehreren behandelt vorliegt. Bald sind es einzelne Köpfe, sowohl des phidiasischen (Aspasios, Hyllos, Solon, Aulus) als des praxitelischen (Cneius) Stiles, bald ganze Statuen (Dioskurides, Apollonios, Hyllos u. a.), bald endlich malerische Gruppen (Felix, Pamphilos, Teukros u. a.), welche die Künstler sich als Vorlagen wählten, sie mehr oder weniger nach ihren Bedürfnissen und ihrem Geschmacke modifizierend.

80

Die Mehrzahl der Künstler gehört dem 1. Jahrhundert vor Chr. und dem Beginne unserer Zeitrechnung, speziell der augusteischen Periode an. Wie gut der eben geschilderte Charakter derselben zu dem der großen Kunst in Augustus'

Zeit, Skulptur wie Malerei, paßt, braucht hier nur angedeutet zu werden. Der späteste datierbare Gemmenschneider ist Euodos, welcher die Julia Titi porträtierte. Die Sitte der Künstlersignaturen war, soviel wir nach dem Erhaltenen urteilen können, wahrscheinlich schon im 2. Jahrhundert nach Chr., mit der Blüte der Steinschneidekunst selbst, völlig abgestorben.

NACHTRAG

1. Zu Philon, Jahrb. Bd. III S. 206 [S. 198]. Durch eine gütige Mitteilung des Herrn Grafen Mich. Tyßkiewicz erfahre ich, daß der Ring des Philon sich im Besitze dieses ausgezeichneten Sammlers befindet, daß er aus Silber besteht und daß auf dem Originale noch die Hälfte des Anfangsbuchstabens *Φ* erhalten, die Lesung *Φίλων* also gesichert ist. Ferner erfahre ich, daß der Ring aus Kleinasien gekommen sein soll. [Jetzt Sammlung Arndt.]

2. Zu Lykomedes, Jahrb. Bd. III S. 206 [S. 197]. Durch die Freundlichkeit des Herrn Grafen Tyßkiewicz bin ich in Stand gesetzt, auf Taf. 2, 2 [hier Textabbildung] eine Abbildung nach einem vorzüglichen Abdrucke des Steines geben zu lassen. Die Inschrift, die hinter dem Kopfe in gerader Richtung von oben nach unten geschrieben ist, erscheint beistehend in vergrößerter Zeichnung. Das Omikron ist, wie in der hellenistischen Zeit so häufig, ganz klein gebildet und zwar so, daß es nicht als Kreislinie, sondern nur als ein dicker Punkt erscheint (vgl. Nikandros' Inschrift oben Bd. III S. 211 [S. 203]). Das Sigma ist nicht kursiv und hat noch völlig schräge Hasten. Die Enden der Buchstaben verlaufen einfach und zeigen keine Spur von Kugeln. Wir dürfen die Inschrift hiernach ins 3. Jahrhundert setzen. Nach allen Analogien darf an der Bedeutung des Namens als desjenigen des Künstlers nicht gezweifelt werden. Das Bild ist auf einem stark konvex geschliffenen Steine angebracht, wie wir dies in hellenistischer Periode besonders häufig finden; von Gemmen mit Künstlersignaturen vergleiche man die des Nikandros, des Agathopus und des Pheidias. In einer gewissen breiten und großen Manier, die mit der des Nikandros verwandt ist, hat der Künstler einen weiblichen Kopf dargestellt von vollen Formen, die ohne allzu große Sorgfalt aber frei, frisch und natürlich wiedergegeben sind.



81

ΛΥΚοΜΗΔΗΣ

Die Bedeutung des Kopfes im allgemeinen ist nicht schwer zu bestimmen. Der Aufsatz auf dem Scheitel, eine Scheibe zwischen zwei Hörnern ist von Isis entlehnt und bezeichnet den Kopf als den einer der Isis gleichartig gedachten Göttin. Die breite Tänie indeß, deren befranste Enden hinten über die Locken in den Nacken fallen, gehören nicht der Göttin, sondern sind das Zeichen irdischen Königtums. Genau diese, an den Enden mit je drei Fransen ausgestattete Binde

schmückt die Porträts der Ptolemäer auf ihren Münzen. Wir haben also eine mit Isis identifizierte ägyptische Königin vor uns.

Ist es möglich, dieselbe aus den Zügen des Kopfes und nach der Haartracht genauer zu bestimmen? Erstere haben wenig Individuelles; man vergleiche dagegen den von Nikandros geschnittenen Kopf. Das Bestreben zu idealisieren ist unverkennbar, aber es geschieht doch auf der Grundlage von Porträtzügen, denen jedenfalls eine besondere Fülle der Formen eigen gewesen sein muß. Die Haartracht ist eine sehr eigentümliche, indem sie nur aus einzelnen künstlich gedrehten Locken besteht, die über die Stirne kurz, etwas länger und in mehreren Staffeln vor dem Ohre, und dann lang in den Nacken herabfallen. Auf den Münzen der Ptolemäer gibt es kein einziges sicheres Porträt einer Königin, das unserem Gemmenbilde entspräche. Berenike I erscheint auf den unter Philadelphos geprägten Goldmünzen,[1] den einzigen, welche sicher ihr Porträt geben, ganz so, wie Arsinoe II auf denselben Stücken, d. h. mit dem in Furchen zurückgewellten Haare, der gewöhnlichen Modefrisur der Damen der hellenistischen Periode; was die Züge betrifft, so kann man in dem sehr großen Auge, der spitzen Nase und dem vollen Untergesicht Übereinstimmung mit der Gemme finden; aber diese Züge finden sich ebenso am Kopfe der Arsinoe II, wie dem der Berenike I auf diesen Münzen. Die Goldstücke, welche den Kopf der Arsinoe des Philadelphos allein zeigen,[2] weichen in den Zügen aber doch recht sehr ab von der Gemme und die Frisur ist wieder jene in Furchen gewellte. Die Königin ist hier übrigens auch als Göttin aufgefaßt, indem sie das Ammonshorn trägt und ein knospengekröntes Szepter sowie Schleier. Berenike II erscheint mit und ohne Schleier, immer aber in jener bekannten gefurchten Frisur.[3] Arsinoe III[4] hat weder in den Zügen noch in der Haartracht irgendwelche Ähnlichkeit mit dem Bilde der Gemme. Dagegen begegnet uns auf den unter der Regentschaft der Kleopatra I geprägten Münzen auf der Vorderseite ein mit der Umschrift *βασιλίσσης Κλεοπάτρας* versehener und deshalb auch im Katalog des British Museums als Bild jener Königin erklärter Kopf mit jener gedrehten Lockentracht wie auf der Gemme.[5] Der Ährenkranz und die gleich zu erwähnenden anderen Momente beweisen aber, daß diese Tracht keine wirklich getragene, sondern eine die Göttin bezeichnende war, mit welcher die Königin, wenn wir jener Erklärung folgen, identifiziert ward. Wir dürften also bei dieser Annahme — da von Übereinstimmung der Züge bei den allgemeinen und idealen Formen des Münzbildes nicht die Rede sein kann — unseren Gemmenkopf nur dann als Kleopatra I bezeichnen, wenn es sich erweisen oder nur wahrscheinlich machen ließe, daß nur sie allein jene Haartracht

82

[1] Für gute Abbildungen sei verwiesen auf British Museum Katal. VII Taf. 7.
[2] Ebenda Taf. 8.
[3] Ebenda Taf. 13.
[4] Ebenda Taf. 15, 6. 7.
[5] Ebenda Taf. 18, 7.

ihrem Bilde als Göttin gegeben habe. Dies ist indeß nicht der Fall. Aber jene Annahme selbst, daß der Kopf Kleopatra darstelle, ist bei dem völligen Mangel von Porträtzügen oder königlichen Attributen gar nicht zu beweisen. Die als Libya mit der Elephantenhaut dargestellte Kleopatra II oder III[1] hat keinen Bezug zu unserer Gemme; noch weniger das sehr charakteristische Porträt von Kleopatra VII,[2] die auch deswegen gar nicht in Betracht kommt, weil die Gemme gewiß in frühere Zeit gehört. So geben uns also die Porträts der Münzen keinen bestimmten Anhalt.

Es ward schon bemerkt, daß die Haartracht nicht eine wirklich von den vornehmen Damen Alexandriens getragene, sondern eine göttliche ist. Sie findet sich nämlich nur einerseits an Köpfen durchaus idealen Charakters und andererseits an Gestalten aus dem niederen Volksleben Alexandriens.[3] Die letzteren lehren uns die ersteren verstehen: es ist eine einheimisch afrikanische Tracht, wie wir sie ja noch heutzutage, besonders bei den Nubiern ähnlich kennen. Als aber in Alexandrien die Mischung griechischer und ägyptischer Gottheiten vor sich ging, als es galt, letztere in griechischen Formen und doch mit Charakterisierung ihrer fremden Heimat zu gestalten, da war nichts natürlicher, als eine Haartracht zu verwenden, welche die Gottheit als in Afrika heimisch bezeichnete und zugleich künstlerisch schöne Motive bot.[4] Unter den Terrakotten von Alexandrien, die ein so reiches, noch gar nicht ausgenutztes Material zur Kenntnis der alexandrinischen Religion und Kunst enthalten, erscheint öfter ein nach Art des alten babylonischen Typus der nackten Göttin gestaltetes, doch in ganz freiem griechischem Stile behandeltes Idol, welches jene in mehreren Staffeln gedrehter Locken herabfallende Haartracht sehr ausgeprägt zeigt. Das Berliner 83 Museum besitzt ein besonders ausgezeichnetes Exemplar der Art,[5] wo der Kopf noch mit dicken Blumenkränzen, Epheublättern und einem hohen Kalathos ausgestattet ist. Sicher benennen läßt sich die Göttin vorerst wohl nicht. Eine andere vortreffliche Terrakotta aus Alexandrien in Berlin[6] zeigt den Oberteil einer bekleideten Göttin mit jenem reichen Lockenputze und überaus dicken Blumenkränzen darüber, zu denen sich noch Weintrauben gesellen. Andere Darstellungen

[1] British Museum Katal. VII Taf. 23, 3.

[2] Ebenda Taf. 30.

[3] Über letztere vgl. Schreiber in den Athen. Mitt. 1885, S. 383 ff.

[4] Wir sind noch weit entfernt von ausgiebiger Verwertung der Denkmäler in Bezug auf alexandrinische Kunst und Kultur, was gerade den hier berührten Punkt anlangt, so kennt selbst Schreiber a. a. O. S. 384 ff. als Beispiel jener Haartracht in griechischer Kunst außer den Nubierfiguren nur den bekannten „Berenike“-Kopf von Herculaneum. Auch Lafaye, Les divinités d'Alexandrie, bietet nichts nach dieser Richtung.

[5] Ägypt. Abt. 4357; angeblich aus Abydos, aber ganz gleichartig denen von Alexandrien. Die Bemalung ist gut erhalten.

[6] Antiqu. Tc. Inv. 5899. Die Locken in mehreren Staffeln. Der Stil weist auf die Blütezeit Alexandriens.

lassen die Göttin mit jener Haartracht ihrer Attribute wegen sicher als Isis benennen; dies ist mehrfach auf Gemmen der Fall.[1] Römische Terrakottareliefs der augusteischen Epoche[2] charakterisieren zuweilen die ägyptischen Sphinx durch jene Lockentour. Endlich erscheint auf den Ptolemäermünzen bekanntlich öfter ein weiblicher Kopf mit den hier besprochenen eigentümlichen Locken. Die gewöhnliche Benennung „Berenike“ ist unerweislich; der Kopf hat keine Porträt-, sondern ganz allgemeine ideale Züge. Der Katalog des Britischen Museums bezeichnet ihn zumeist als „Libya“,[3] von der richtigen Vorstellung ausgehend, daß jene Haartracht eine libysche ist. Indeß ist es nicht wahrscheinlich, daß es neben dem bekannten Typus der Libya mit Elephantenfell auch diesen gegeben habe, abgesehen davon, daß eine Göttin auf jenen Münzen auch wahrscheinlicher ist, als eine Landespersonifikation. Nur auf den schon oben genannten, unter Kleopatra I fallenden Münzen, wo jener Kopf mit Ähren bekränzt und mit der Umschrift *βασιλίσσης Κλεοπάτρας* erscheint,[4] erkennt der Katalog des Britischen Museums, wie oben schon bemerkt ward, ohne Nötigung Kleopatra I als Isis. Konsequenter und richtiger wird es aber sein, in diesem Kopftypus überhaupt Isis zu erkennen. Die Bekränzung mit Ähren, die mehrfach auf den Münzen vorkommt, auch wo weder Umschrift noch Züge irgend auf ein Porträt hindeuten können,[5] weist vielmehr gewiß auf die der Demeter gleichgesetzte Isis. Daß kein Isis bestimmter charakterisierendes Attribut, wie der ägyptische Kopfaufsatz, hinzugefügt ist, beweist nicht dagegen, da Isis auch sonst so erscheint.[6]

Der Stein des Lykomedes zeigt uns aber einen Fall, der auf den Münzen nicht vorkommt: hier haben wir die von Isis entlehnte charakteristische Haartour, dazu das Isisattribut, die Hörner mit der Scheibe und andrerseits die Porträtzüge 84 und das königliche Diadem.[7] Da wir zur Bestimmung der Königin auf Ver-

---

[1] z. B. Cades cl. 2, P, 65 Isisbüste gegenüber Sarapis. Cameo bei Agostini, Gemmae ant. I, Amst. 1655, Taf. 68. Silberner Ring aus Syrien in Berlin, Antiqu., Misc. Inv. 7648 [Berl. Gemmenkatal. Nr. 962] Isis den Horus säugend, in rein griechischem Stil, wohl 3. Jahrhundert; der Kopf ist nur klein und flüchtig, doch sind die charakteristischen Locken deutlich. Vgl. ferner das Brustbild der Isis auf einem Tonrelief bei Campana, Op. in plast. 113 B.

[2] Exemplare in Berlin.

[3] Taf. 6, 7. 8. 9. 10; 18, 4—6; 19, 4.

[4] Ebenda Taf. 18, 7.

[5] Wie Brit. Mus. Katal. VII, Taf. 21, 3. 22, 5. 6.

[6] z. B. auf dem oben genannten silbernen Ringe in Berlin mit der säugenden Isis. Noch unaufgeklärt ist die Entstehung des von allen anderen Apollotypen völlig abweichenden Typus mit jenen gedrehten Locken, der auf römischen Familienmünzen des 1. Jahrhunderts v. Chr. auftritt (besonders in der gens Calpurnia) und sich, wie ich durch v. Sallet erfahre, auch in Lykien um dieselbe Zeit öfter findet; ungefähr derselbe Typus wird in römischen Familienmünzen aber auch für Veiovis gebraucht (s. besonders gens Fonteia). Ich würde auch hier irgendeine Anknüpfung an Griechisch-Afrikanisches vermuten.

[7] Eine freie und flüchtige aber auch hellenistischer Zeit angehörige Variation des von Lykomedes gegebenen Typus befand sich in der Sammlung de Montigny (s. Fröhner,

mutung angewiesen sind, werden wir, wenn wir den prachtvollen Stil der Gemme und die für Berenike I durch die Münzen gesicherte besondere Fülle der Formen erwägen, doch immerhin diese am wahrscheinlichsten finden.

Der berühmte Bronzekopf aus Herculaneum mit den gedrehten Locken [1] darf hier nicht ganz übergangen werden. Er wird seit Visconti [2] gewöhnlich als Berenike bezeichnet; doch beruhte die Benennung damals nur auf dem Irrtume, der in jenen Münzen mit dem Isiskopfe Berenike sah. Jetzt steht die Sache aber etwas anders: die Züge sind entschieden die eines Porträts und zwar einer Frau [3] von besonders vollen und kräftigen Formen; dazu kommt die Binde mit Schleife, welche die Königin bezeichnet. Die Züge könnten leicht derselben Person angehören, die auf der Gemme dargestellt ist; nur wäre sie in letzterer etwas mehr idealisiert. Die vorstehende Unterstirn und das volle Untergesicht sind wesentliche Übereinstimmungen. In derselben herculanischen Villa ist bekanntlich ein vorzüglicher Bronzekopf des Ptolemaios Soter gefunden, der einst das Gegenstück jenes weiblichen Kopfes sein konnte.[4] Ich glaube, daß hiernach auch für letzteren die Wahrscheinlichkeit vorliegt, daß er Berenike I in der Haartracht der Isis darstellt. Ich möchte jedenfalls in diesem wie dem Ptolemaioskopfe Originale bester hellenistischer Zeit sehen. Wenn unsere Vermutung richtig ist, so hat der Künstler des Bronzekopfes die Herrin mehr in ihrer wirklichen Erscheinung, mit ihrem Ausdrucke voll Energie und Kraft, Lykomedes aber mehr die Erhabenheit der vergötterten Königin geschildert.

3. Zu Athenion. Vgl. Jahrb. Bd. III S. 113 ff. [S. 156 ff.]. Als ich im Sommer vergangenen Jahres die Gemmensammlung des Britischen Museums studierte,

---

Coll. de M., Pierres gravées, Paris 1887, Taf. IV, 411); das Diadem entbehrt hier der Schleife und es scheinen Ähren daneben angedeutet, es mag also nur Isis gemeint sein. Die Scheibe auf dem Kopfe ist sehr flüchtig wiedergegeben. Die ganze Arbeit flau.

[1] Comparetti e de Petra, Villa Ercolan. Taf. VI. [Frisur modern.]

[2] Iconogr. gr. Taf. 52; vgl. Bd. 3 S. 198 ff.

[3] Daß Comparetti's Versuch (Villa Ercolan. S. 21 ff.), den Kopf Aulus Gabinius zu nennen, ein ganz verfehlter ist, braucht hier kaum bemerkt zu werden, da dies längst von zuständigster Seite erwiesen worden ist. Nicht weniger unglücklich ist Comparetti's anderer Vorschlag, Apollo zu erkennen. Was haben diese entschiedenen Porträtzüge mit dem Typus des Apollon gemein? Auch scheint mir der weibliche Charakter des Kopfes besonders durch den echt weiblichen vollen Hals unzweifelhaft. [Vgl. Österr. Jahreshefte 1908 S. 217 ff.]

[4] Comparetti, Villa Ercolan. Taf. X, 1; S. 264. [Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts Taf. 101. 102.] Gefunden ist derselbe allerdings weit von der „Berenike“, nämlich am Ende des großen langen Peristyls, aber offenbar, wie auch andere Bronzen in jener Gegend, nicht am ursprünglichen Platze. Dagegen fand sich die Berenike in situ auf einem Pilaster links vom Bassin des kleinen ersten Peristyls; der Kopf, der als Gegenstück einst das gegenüberstehende Postament zierte, fehlte: es ist also möglich, daß es der Ptolemaios war. Die Größe beider Köpfe paßt zur Annahme von Gegenstücken. Die Brust des Ptolemaios scheint ergänzt; und dasselbe scheint der Fall mit der Füllung der Augenhöhlen der Berenike, die ursprünglich wohl so war wie beim Ptolemaios.

85

ward ich von den Beamten der Abteilung freundlichst darauf aufmerksam gemacht, daß sich dort das Fragment eines Glascameo befinde, welches das oben Bd. III Taf. 3, 3 [25, 3] abgebildete Berliner Fragment mit der Inschrift des Athenion vervollständige. Auf der beifolgenden Tafel 2, 1 [25, 3 a] wird dieses interessante Stück[1] in einer durch die gefällige Vermittelung von A. S. Murray besorgten Photographie nach dem Originale wiedergegeben.

Das Fragment stammt von einem zweiten, auf denselben Cameo des Athenion, von dem die Berliner Paste stammt, zurückgehenden Glasabgusse. Derselbe unterscheidet sich von dem Berliner nur durch Zufügung eines kleinen gerippten Randes und durch das Material. Denn während die Berliner Paste durch die Abwechslung von einer blauen und einer weißen Glasschicht die Wirkung eines Sardonyxcameo sich nachzuahmen bestrebt, ist das Londoner Fragment nur einfarbig tiefblau.

Das Neue, das letzteres bietet, ist die rechte, obere Ecke der Originalkomposition mit der Figur des Wagenlenkers. Es ist Athena, welche, die lange Lanze[2] in der Linken, mit der Rechten die Zügel der Rosse gefaßt hält. Die Göttin trägt den sog. korinthischen Helm mit langem Busch; die Ägis, welche sie um den linken Unterarm gewickelt hat, beseitigt jeden Zweifel an der Person der Göttin. Um die Einzelheiten deutlicher zu machen, geben wir beistehend in einer Zeichnung van Geldern's die Komposition, wie sie sich aus dem Berliner und Londoner Fragment zusammen ergibt.



Daß Athena selbst den Wagen lenkt, ist natürlich eine für die Erklärung des Ganzen entscheidende Tatsache. Wir haben bereits oben (Bd. III S. 113 ff. [S. 156 ff.]) aus antiquarischen Gründen bewiesen, daß ein kapitolinischer Triumph sicher nicht dargestellt ist, und daß, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, der Mann auf dem Wagen sei ein römischer Feldherr, dann nur die Möglichkeit übrig bleibe, einen triumphus in monte Albano zu erkennen, wobei es freilich noch zweifelhaft blieb, ob dieser wirklich mit nur zwei Wagenpferden gefeiert werden konnte. Diese an sich schon wenig wahrscheinliche Möglichkeit ist nun durch die Figur der Athena ausgeschlossen. Aber jene Voraussetzung, es handle sich um einen Römer, war von vornherein falsch. Der Gigantencameo des Athenion lehrte uns diesen als den Künstlern des pergamenischen Gigantenaltars sehr nahestehend kennen. Ihn dürfen wir schon an und für sich viel eher im Dienste eines Königs der hellenistischen Epoche als dem eines römischen Feldherrn denken.

[1] Nr. 1645 im Katalog der Gemmen des Britischen Museums.

[2] Deren Spitze hier deutlich erhalten ist, während sie auf dem Berliner Exemplar abgebrochen ist.

Der gepanzerte Mann im Wagen ist also ein griechischer König. Er trägt in der Linken das lange Szepter und sein Haar ist mit dem königlichen Diademe geschmückt.

86 Die Rolle der Athena, die Rosse des Wagens zu lenken, auf welchem der siegreiche Held seinen Einzug feiert, ist uns eine wohlbekannte. So geleitet sie den Herakles schon in der archaischen Kunst. Und Herakles blieb das Vorbild aller Helden. So zog Peisistratos einst mit einer als Athena gekleideten Frau als Wagenlenkerin ein und das naive Volk glaubte an eine Erscheinung der Göttin. So stellte denn auch die höfische Kunst Alexanders und seiner Nachfolger, welche den Herrscher auf alle Weise den Göttern gleichzusetzen bemüht ist, denselben mit der Lenkerin Athena dar.[1] Ein bestimmtes Zeugnis haben wir außer in dem Cameo des Athenion in der kallixenischen Beschreibung der Pompe des Ptolemaios Philadelphos, wonach hier Alexander auf einem goldenen von Elephanten gezogenen Wagen einherzog, mit Nike und Athena zu den Seiten.

Was die Person des Königs auf dem Cameo des Athenion anlangt, so möchte ich eine Vermutung nicht zurückhalten, die mir recht wahrscheinlich dünkt. Wir bemerkten, daß der Stil des Künstlers, wie er sich aufs schönste im Gigantencameo und in charakteristischer Weise in der Bildung der Pferde dieses Triumphbildes zeigt, dem der pergamenischen Gigantomachie ganz außerordentlich entspricht. Eumenes II. verehrte, wie wir wissen, vor allem die Athena Nikephoros; und verherrlichte nach seinen großen Erfolgen ihren Kultus zu Pergamon. Ferner sind die Gesichtszüge auf den Glasnachbildungen des Cameo's zwar sehr klein und unscharf, doch zeigen sie deutlich eine sehr charakteristische Eigentümlichkeit, nämlich eine stark abwärts gebogene Adlernase. Gerade eine solche Nase ist aber der hervorstechendste Zug im Porträt des Eumenes II., wie es uns in einer Londoner Silbermünze erhalten ist.[2]

Wenn wir recht vermuten, so ward also der Cameo des Athenion einst zur Verherrlichung eines siegreichen Einzuges des Königs Eumenes II. in Pergamon angefertigt.

4. Zu Hyllos. Vgl. Jahrb. Bd. III S. 110 ff. [S. 153 ff.], 129 ff. [S. 173 ff.], 306 ff. [S. 227 ff.] Den auf Taf. 2, 5 [hier Textabbildung] abgebildeten Abdruck verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn J. O. Pauvert de la Chapelle zu St. Foy-la-grande, in dessen Sammlung sich das Original befindet. Er ist ein Carneol; er ward in der römischen Campagna direkt von einem Bauern gekauft. Dargestellt ist eine mit Epheu bekränzte komische Maske von sehr lebendiger und flotter, doch nicht sehr sorgfältiger

[1] Antiphilos Bild (Plin. 35, 114), Philipp und Alexander mit Athena, stellte diese Personen doch wahrscheinlich zu Wagen dar. Ein zu Wagen triumphierender Alexander nebst dem gefesselten Bilde des Krieges von Apelles wird von Plinius nur kurz genannt; vermutlich fehlte auch hier Alexanders Schutzgöttin Athena nicht.

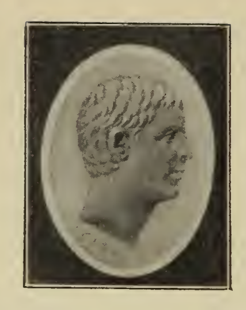
[2] Vorzügliche Abbildung bei Head, Guide Taf. 48, 7; eine andere bei Imhoof-Blumer,

Arbeit. An dem antiken Ursprunge derselben kann nicht gezweifelt werden. [Jetzt Bibliothèque nationale. Babelon, Coll. Pauvert de la Chapelle Nr. 126.]

Unten steht in gerader Richtung ΥΛΛΟΥ; der untere Teil des ersten Buchstabens fehlt. Die Enden der Hasten zeigen keine Kugeln, sondern kleine Querstriche. Der Charakter der Schrift, sicher, aber leicht und flüchtig, stimmt ganz mit demjenigen des Bildes überein und ich zweifle nicht, daß auch sie antik ist. 87 Aber von Hyllos, dem Sohne des Dioskurides, kann sie nicht herrühren, da dieser, wie wir wissen, ganz anders schrieb, zierlicher und mit kleinen Kugeln an den Buchstabenenden. Es scheint mir die Annahme berechtigt, daß hier eine antike Nachahmung der Signatur des berühmten Künstlers vorliegt.

Taf. 2, 6 [hier Textabbildung S. 265] (Diodotos) ward oben S. 63 [S. 265] und Taf. 2, 3. 4 [hier Textabbildung S. 253] (Aulus) oben S. 51 [S. 253] besprochen.

Porträtköpfe auf antiken Münzen Taf. 4, 15; vgl. S. 32. Abhandl. d. Berliner Akad. 1884, Münzen von Pergamon Taf. 3, 18.



GEMME DES KÜNSTLERS SKOPAS

NACHTRAG ZUM JAHRBUCH IV S. 72

(JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS VIII, 1893 Tafel 2, 2 [= Vignette])

185 Ein erneutes Studium der a. a. O. [S. 275] genannten Stoschischen Glaspaste mit dem Namen des Skopas ließ mich vermuten, daß die von mir dort für modern erklärte Inschrift doch antik sein könne. Auf die Angabe Brunn's (Gesch. der griech. Künstler II, S. 579), das Original, ein „Carneol", befinde sich im Besitze der Stadt Leipzig, wandte ich mich dahin und ward bald durch die Gefälligkeit von Dr. Kroker in den Stand gesetzt, das Original mit aller Muße studieren zu können. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 33, 8.]

Dasselbe befindet sich im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek und ist nach Dr. Kroker's Angabe wahrscheinlich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dahin gekommen. Es ist kein Karneol, sondern ein Hyacinth der schönsten Qualität, von ganz klarer Farbe, rubinrot bei schräg durchfallendem, mehr braunrot bei gerade einfallendem Lichte. Die Unterseite ist flach, die Oberseite stark konvex. Den hier eingeschnittenen Porträtkopf gibt Tafel 2, 2 nach einem frischen Abdrucke wieder. [Hier vergrößert wiederholt.]

Die Gravierung ist aufs schönste poliert mit Ausnahme des Haares, das sich von dem glatten Fleische abhebt. Am Halse vorne sind einige kleine Stückchen ausgesprungen. Sonst ist der Stein vortrefflich erhalten und zeigt keine Spuren von Überarbeitung.

Was ich schon nach der Stoschischen Pasta vermutet hatte, bestätigte mir das Original aufs entschiedenste: die Gemme ist eine griechische Arbeit der Diadochenzeit. Das Material (der Hyazinth), die stark konvexe Bildfläche und der Stil der Arbeit sind alle ganz charakteristisch dafür. Der nächste Verwandte ist der von Agathopus geschnittene Beryll mit dem Porträt eines Römers (Jahrbuch III Tafel 8, 15; S. 211 [oben Tafel 26, 15 S. 203]). Man vergleiche namentlich auch die Art der Wiedergabe des Haares. Der Kopf des Leipziger Steines ist aber weniger hart, zarter, weicher in der Modellierung; bei flüchtigerer Betrachtung erscheint er „flau" — Brunn sprach sogar von „charakter- und aus-

drucksloser Weichheit" —, je mehr man sich aber in die Arbeit vertieft, desto mehr bewundert man die Wahrheit und Lebendigkeit in den zarten Übergängen an den Wangen und um den Mund herum. In seinem realistischen Streben nach Unterscheidung von Haut und Haar hat der Künstler auch nicht unterlassen, die Behaarung der Augenbraue anzugeben.

Der Dargestellte ist ein jüngerer Mann mit kurz geschorenem Haupthaare und glatt rasierten Wangen, ein Mann von heiterem, freundlichem Ausdruck, mit offenem, großem Auge, feiner Nase und vollen Lippen, gewiß eher ein Grieche als ein Römer. 186

Der Stein ist, wie ich schon früher (a. a. O. [S. 275]) gegen Brunn's Zweifel auf Grund des Abdrucks bemerkt hatte, eine antike Arbeit, an deren Echtheit das Original nun nicht den geringsten Zweifel mehr zuläßt. Aber auch die Inschrift ΣΚΟΠΛΣ ist echt und vollkommen in Übereinstimmung mit Stil und Zeit des Übrigen. Sie ist sehr flüchtig geschnitten; die Hasten haben keine Punkte an den Enden. Sie stimmt genau überein mit den anderen sicheren Künstlerinschriften der hellenistischen Epoche. Auch die Fassung, der bloße Künstlername im Nominativ ohne Beisatz, findet dort ihre Analogie. Ich erinnere vor allem an den herrlichen Stein des Lykomedes (Jahrbuch IV S. 80 f. Tafel 2, 2 [oben S. 284; Textabbildung]). Die Form der flüchtigen Buchstaben und die ganze Art, wie sie eingeschnitten sind, findet ihre genaueste Parallele an der Künstlerinschrift des Pheidias auf dem Steine des britischen Museums (Jahrbuch III S. 209; Tafel 8, 13 [oben S. 201; Tafel 26, 13]); auch dieser ist übrigens ein konvexer Hyazinth, ganz wie der Leipziger. Eine zufällige Ähnlichkeit ist es, daß beide Steine Namen von Künstlern tragen, die berühmtere, ältere Namensvettern hatten. Weiterhin ist sowohl in der Schreibung der Inschrift wie im Stile des Bildes nahe verwandt der Stein des Nikandros mit einem Frauenporträt; es ist auch dies wieder ein Hyazinth (Jahrbuch III S. 210; Tafel 8, 14 [oben S. 202; Tafel 26, 14]).

Von den andern Steinen mit dem Namen des Skopas wird der bei Caylus, Recueil d'ant. VI, 38, 5, abgebildete Carneol, von dem ich aber weder Original noch Abdruck kenne, vermutlich auch echt sein. Es ist ein nacktes Mädchen neben einem Luterion, in der flotten Manier dargestellt, wie sie zu Skopas Epoche passen würde; die Inschrift gibt Caylus ΣΚ□ΠΑ wieder; das viereckige Omikron würde sich aus der Technik des Steinschnitts erklären lassen; bei flüchtiger Schreibung war dies dem Steinschneider viel bequemer als ein rundes. Vielleicht taucht das Original noch einmal auf. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 50, 13.]

Eine fragmentierte Künstlerinschrift von der Art der hier behandelten befindet sich allem Anschein nach auf einem Fragment der Sammlung Pauvert de la Chapelle, von dem mir durch die Güte des Besitzers ein Abdruck vorliegt. Es ist ein Granat, gefunden in Rom, mit dem Hinterhaupte einer von einem Schleier verhüllten Frau. Unter dem Büstenabschnitt steht ΣΩΣ... in flüchtigen Buchstaben derselben Art wie die der besprochenen Inschriften. [Babelon, Coll. Pauvert de la Chapelle Taf. 9, 158.]

DER AUGUSTUS-KAMEO DES AACHENER LOTHARKREUZES

(BONNER JAHRBÜCHER HEFT 144
Tafel V [= Tafel 29])

189 Zu den hervorragendsten römischen Kameen und zu den besten erhaltenen Darstellungen des Augustus gehört der in die Mitte der einen Seite des berühmten Lotharkreuzes im Domschatze zu Aachen eingelassene Kameo, der auf Tafel V [Tafel 29] wiedergegeben wird.

In meiner Behandlung der Augustus-Kameen, Antike Gemmen Bd. III, S. 314 ff. fehlt dieses vorzügliche Stück, weil ich damals noch keine zuverlässige Kenntnis desselben besaß.[1] Ich habe seitdem (1902) das Original im Domschatze zu Aachen mit Muße studieren können. Durch die freundliche Vermittlung von Herrn Museumsdirektor Dr. Schweitzer in Aachen wurden dann die unserer Tafel zu Grunde liegenden photographischen Aufnahmen hergestellt.

Der Kameo, dessen größte Länge 0,08 und größte Breite 0,07 beträgt, ist ein ganz herrliches Stück, das durch seine Fassung in dem alten Lotharkreuze glücklicherweise auch den Angriffen entrückt ist, mit denen jene Scheinkenner, die sich auf dem Gebiete der Gemmenkunde breit zu machen pflegen, meist gerade die vorzüglichsten Dinge in Zweifel zu ziehen suchen.[2] Die Echtheit ist hier zum Glück außer Frage.

Der Stein ist ein schöner indischer Sardonyx. Kranz und Chlamys sind aus 190 der braunen Schicht geschnitten und heben sich wirkungsvoll von der milchweißen Schicht ab, welche die übrige Figur enthält und sich ihrerseits abhebt von der tief dunkelbraunen dritten Schicht, welche den Grund bildet. Dasselbe

[1] Bernoulli führt in seinem Verzeichnis der Augustus-Gemmen, Römische Ikonographie II, 1 S. 51, dd, den Aachener Kameo nur nach einer flüchtigen Notiz von L. Germain im Bull. monumental 1883 S. 464 an. Ihm war ebenso wie mir entgangen, daß der Kameo schon in diesen Jahrbüchern in Heft IV (1844), Taf. 4 in einer allerdings sehr ungenügenden Zeichnung publiziert und ebenda S. 177 mit gerechter Würdigung seines Wertes von L. Lersch besprochen worden war.

[2] Während das Schlechte und wirklich Unantike oft genug als echt passiert. Den wunderbaren Augustus-Kameo Strozzi-Blacas hat man ins 4. Jahrhundert n. Chr. (!) gesetzt (vgl. Antike Gemmen III S. 316 Anm. 1), und ein abscheulich schlechtes Renaissancewerk wie der „Augustus"-Kameo Babelon, Camées ant. de la Bibl. nat. Nr. 240 (Taf. 24) wird als antik aufgeführt (vgl. Antike Gemmen III S. 318 Anm. 3).

Verfahren, den Kranz und dazu Chlamys, Ägis oder Panzer in der oberen braunen Schicht zu arbeiten, finden wir bei den Brustbildern der früheren Kaiserzeit häufig.

Die Chlamys bedeckt nur den oberen Teil der Brust und fällt in den Rücken herab; der übrige Körper ist offenbar unbekleidet gedacht. Der Lorbeerkranz ist wie gewöhnlich hinten mit der Schleife versehen. Die Rechte stützt einen Stab auf, dessen Spitze von einem sitzenden Adler bekrönt wird.

Die Züge des Kopfes lassen nicht den geringsten Zweifel daran zu, daß der Dargestellte Augustus ist. Von den beiden Attributen ist der Lorbeerkranz mit der Schleife überaus gewöhnlich; allein neu, und mir von anderen Augustusbildern nicht erinnerlich, ist das Szepter mit dem Adler. Doch stehen beide Attribute in innigem Zusammenhange: beide gehören ursprünglich dem Triumphator und gebühren dem Augustus und seinen Nachfolgern in dem Sinne, daß der Kaiser immerwährender Triumphator ist. Augustus hatte bekanntlich das Recht erhalten, das er seinen Nachfolgern vererbte, ohne Begrenzung von Zeit und Ort immer den goldenen Lorbeerkranz mit der Schleife, eines der Insignien des Triumphators, zu tragen. Daher die unzähligen Darstellungen der Kaiser mit diesem ihrem gewöhnlichsten Attribute. Aber auch das Szepter, der scipio mit dem Adler, das der Triumphator trug, indem er im Aufzuge des Jupiter zum Kapitol fuhr, gebührte dem Kaiser. Seit Augustus gehört die Ehre des Triumphes ausschließlich dem Kaiser und seinen Angehörigen, während anderen nur die ornamenta triumphalia zukommen. Bildnisse der späten Kaiser auf ihren Medaillen zeigen öfter das Szepter des Triumphators;[1] daß auch diese Darstellungsweise auf Augustus zurückgeht, lehrt nun unser Kameo. Es ist ähnlich wie mit dem Motiv des in Rückansicht gebildeten Kaisers mit der Ägis und der schrägen Lanze; da es auf Münzen der späteren Kaiser häufiger erscheint, glaubte man es in der Spätzeit entstanden; der herrliche Kameo Blacas (Antike Gemmen Bd. III S. 316) und dessen kleinere Replik Marlborough (ebenda Bd. I Taf. 65, 49; Bd. III S. 317) haben gezeigt, daß die Späteren auch jenes Motiv nur von Augustusbildern entlehnt haben.

Doch trägt Augustus auf dem Kameo nicht wie jene seine späten Nachfolger 191 auf den Medaillen das übrige Triumphatorenkostüm der Wirklichkeit; die leichte

[1] Auf den Medaillen erscheint das Motiv zuerst bei Alexander Severus (Fröhner, Médaillons de l'empire Rom. S. 171), dann bei Gordian III (ebenda S. 183) und bei Gallien (ebenda S. 214). Der Kaiser erscheint in der Tunica und Toga, d. h. dem Kostüm des Triumphators; daß er als solcher das Adlerszepter führt, ist auf diesen Medaillen noch dadurch besonders deutlich gemacht, daß der Revers immer den Kaiser als Triumphator auf dem Triumphwagen darstellt. Gleichwohl hat Fröhner dies nicht verstanden und redet von einem Szepter mit Legionsadler (S. 171). Der Revers des Medaillons des Tetricus ist nicht bekannt (Fr. S. 231). Seit Numerian und Diocletian wird der Typus mit dem Adlerszepter ganz häufig; jetzt wird auch durch die Ornamente die tunica palmata und toga picta des Triumphators ganz deutlich charakterisiert, doch die Rückseiten der Medaillen tragen verschiedene Typen (Fröhner S. 251 und Grueber, Roman Medaillons Taf. 54, 4 Numerian; Fröhner S. 261 ff. Diocletian, S. 266 Galerius, S. 274 Licinius, S. 278 Constantin usf.).

Chlamys auf seinen Schultern, die am ehesten an Mercur-Typen erinnert, ist ein Zeichen, daß er in idealisierter vergötterter Gestalt gedacht ist.

Die Abkürzung der Figur, welche der Aachener Kameo zeigt, indem er ein Brustbild gibt und diesem gerade noch den einen Unterarm mit der Hand hinzufügt, die am Bildrande sichtbar werden, ist eine besonders auf Kameen wenigstens seit augusteischer Zeit beliebte; vgl. Antike Gemmen Taf. 52, 9; Babelon, Camées ant. de la bibl. nat. nr. 36. 64. 84. 140. 242. 243. 282. Die Münzen und Medaillen haben diese Art des Brustbilds erst in der Spätzeit aufgenommen.

Die Ausführung des Aachener Kameos ist von der größten Feinheit und Sorgfalt. Man kann das Werk nur mit höchster Bewunderung betrachten; der Genuß, den das Original bietet, wird nur unvollkommen durch die Photographie ersetzt. Der ganze subtil verfeinerte Geschmack, die ganze Vornehmheit, freilich auch die Kälte der besten höfisch augusteischen Kunst liegt in diesem ausgezeichneten Bildnis des Kaisers.

Wenn wir die hervorragenderen anderen Augustus-Kameen nach Ausführung und Kunstcharakter vergleichen, so ergibt sich vor allem ein wesentlicher Unterschied gegenüber dem herrlichen Kameo Strozzi-Blacas im British Museum (Antike Gemmen III S. 316 Fig. 159). Dieser letztere zeigt jene mit ruhiger Größe des Stiles verbundene weiche Modellierung durch zarte rundliche Übergänge, welche die sichern Werke des Dioskurides auszeichnet, weshalb ich dies vorzügliche Werk eben diesem großen von Augustus mit Vorliebe beschäftigten Künstler zugeschrieben habe. Dagegen strebt der Aachener Kameo vor allem nach scharfer Präzision des Einzelnen; dadurch wird die Arbeit etwas trocken und hart im Vergleich mit jener; allein die Formen sind dafür reicher an präzisen Einzelheiten. Man vergleiche das Ohr an beiden Kameen; durch das reiche, sorgfältige Detail ist der Aachener Kameo in dieser Einzelform dem Blacasschen gewiß überlegen. Dafür wirkt die Umgebung des Auges wie die Begrenzung des Mundes hier hart und unlebendig, während diese Teile dort am Kameo Blacas von wundervoll reicher und lebensvoller Modellierung sind. Die Schärfe und Feinheit der Linie des Profiles ist dagegen an dem Aachener Stücke wieder ganz vortrefflich. Eine Besonderheit ist die deutliche Stirntrennung an unserem Kameo; dieselbe findet sich auch an dem Kameo von St. Denis (Antike Gemmen Bd. III S. 317 Fig. 161; Babelon, Cam. ant. 234), der den Kaiser aber sonst mit gealterten Zügen darstellt, was an dem Aachener gar nicht der Fall ist.

Die Arbeitsweise des Kameo Blacas, den ich ebenso wie die gemma Augustea in Wien dem Dioskurides zuschreibe, findet nur ganz wenige Parallelen; die des Aachener Kameo ist die auch sonst an guten Kameen der augusteischen und nächstfolgenden Epoche gewöhnlich erscheinende. Stilistisch nächstverwandt ist der schöne Kameo Marlborough (Antike Gemmen Bd. III S. 317 Fig. 160); die 192 Schärfe der Führung des Profils, Nase, Mund, Haar, vor allem aber das Ohr sind außerordentlich ähnlich wie an dem Aachener Kameo. Das große und sehr

im einzelnen durchgebildete Ohr ist an diesen beiden Kameen so gleich und so von dem des Kameo Strozzi-Blacas verschieden, daß wir jene beiden einem und demselben Künstler zuschreiben möchten.

Nach den mit Signatur erhaltenen Proben der Kameenkunst der Söhne des Dioskurides, Hyllos und Herophilos, haben diese beiden in der Weise der besprochenen beiden vorzüglichen Kameen, des Aachener und des früher Marlboroughschen gearbeitet; es dürften diese daher vielleicht von einem der Söhne des Dioskurides herrühren.

Auch der große Pariser Kameo (Antike Gemmen Taf. 60) schließt sich in der Art seiner Ausführung hier an — obwohl kein Teil desselben an Vollendung und Sorgfalt jenen beiden Augustusköpfen entfernt gleichkommt — und mag wohl von einem der Söhne des Dioskurides stammen, während die so ganz andere gemma Augustea zu Wien (Antike Gemmen Taf. 56) gewiß dem Vater Dioskurides selbst gehört.



ÜBER EIN AUF CYPERN GEFUNDENES BRONZEGERÄT

EIN BEITRAG ZUR ERKLÄRUNG DER KULTGERÄTE DES SALOMONISCHEN TEMPELS

(SITZUNGSBERICHTE DER PHILOS.-PHILOL. KLASSE DER KGL. BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1899)

411 Durch Gefälligkeit des Besitzers Herrn M. Caremfilaki zu Larnaka auf Cypern habe ich unlängst Photographien sowie Zeichnungen in originaler Größe von einem nach seiner Angabe in der Nähe von Larnaka aufgefundenen Bronzegeräte erhalten; mit Erlaubnis des Besitzers wird dasselbe danach obenstehend in ungefähr ein Viertel seiner Größe abgebildet. [Jetzt im Berliner Antiquarium Arch. Anz. 1904 S. 31 Nr. 43].[1]

412 Was mir beim ersten Anblicke auffiel, die Ähnlichkeit des Gerätes mit den in der Bibel im salomonischen Tempel beschriebenen ehernen Gestühlen, be-

[1] [Vgl. R. Kittel, Studien zur hebr. Archäologie (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten Testament I) S. 196 ff. F. Poulsen, Archäol. Jahrb. 1911 S. 232 u., Der Orient und die frühgriechische Kunst S. 63].

stätigte sich mir bei genauerem Zusehen in überraschender Weise; ja, jene schwierige Beschreibung empfängt nun ein unerwartetes Licht von dem gleichartigen erhaltenen Gegenstande.

Das aus gegossener Bronze bestehende Gerät ist vorzüglich erhalten und nur mit der bei cyprischen Bronzen gewöhnlichen, körnigen, lebhaft grünen Oxydation bedeckt. Es ist 39 cm hoch; der viereckige Aufbau ist jederseits 23 cm breit; der Durchmesser der Räder beträgt 12 cm, das Gewicht des Ganzen 9,250 kg.

Auf vier sechsspeichigen Rädern, von denen je zwei durch Achsen verbunden sind, erhebt sich ein viereckiger Aufbau mit vier Pfosten an den Ecken, die auf den Achsen ruhen. Auf dem Viereck liegt oben ein runder, ringförmiger Aufsatz, der ohne Zweifel bestimmt war, einen Kessel aufzunehmen. Das Ganze ist also ein fahrbarer Kesseluntersatz, ein *ὑπόθημα,* ein *ὑποκρητηρίδιον* auf Rädern.

Die vier tragenden Stäbe, die an der nach innen gekehrten Seite etwas ausgehöhlt sind, steigen gerade empor; von ihnen aus gehen je zwei schräge, stützende Stäbe, die rund sind, nach beiden Seiten; ihr oberes Ende ist aufgerollt; sie dienen als Stützen für den viereckigen Aufbau; die vier nach außen gerundeten geraden Stäbe gehen durch Abflachung unmittelbar in die Ecken dieses Aufbaues über. Derselbe bildet auf jeder Seite einen Rahmen in Gestalt eines liegenden Rechtecks. Der Rahmen ist mit plastischem Strickornamente geziert. In der Mitte desselben ist jederseits eine vertikale Stütze angebracht, die oben nach beiden Seiten eine Aufrollung zeigt, ähnlich einem ionischen Kapitell. Zu beiden Seiten der Stütze ist je eine Sphinx ruhig stehend gebildet, mit gehobenem Schweif. Der wahrscheinlich von einem Aufsatz bekrönt gedachte Oberkopf, der obere Flügelrand und das Schweifende stoßen an den oberen Rand; die Füße stehen auf einer besonderen Basis, die ebenfalls mit dem 413 Strickornament geziert ist. Die Sphinxe sowie die Mittelstütze sind völlig flach gehalten wie ausgeschnittene Silhouetten; sie sind ganz ohne plastische Innenzeichnung; ob das Innere vielleicht durch Gravierung belebt ist, müßte eine gründliche Reinigung des von Oxydation bedeckten Originales entscheiden. Auf den Ecken des viereckigen Aufbaues sitzt je ein Vogel, der nicht näher charakterisiert ist; doch scheinen am ehesten Tauben gemeint zu sein.

Der runde Aufsatz berührt das Viereck in der Mitte jeder Seite. Er ist geziert durch ein durchbrochen gebildetes Spiralband in der Mitte, das oben und unten von dem Strickornamente umsäumt wird.

Der Fund steht nicht ganz vereinzelt auf Cypern. Die so überaus erfolgreichen Ausgrabungen der Engländer zu Enkomi bei dem alten cyprischen Salamis (vgl. den vorläufigen Bericht von A. S. Murray im Journal of the R. Institute of British architects 1889, VII, 2, S. 21 ff. und meine Bemerkungen in Antike Gemmen Bd. III S. 436. 437 f. 439 f.) haben ein Gerät des gleichen Typus zu Tage gefördert (umstehend nach einer Photographie abgebildet),[1] das nur schlecht erhalten ist;

[1] Ich verdanke die freundliche Überlassung der Photographie der Gefälligkeit von

es ist durch Oxydation ganz zerfressen und wesentliche Teile wie die Räder fehlen; sie können nach dem anderen hier veröffentlichten Stücke indeß mit Sicherheit ergänzt werden. In dem Aufbaue stimmt alles überein; nur war das Exemplar des Britischen Museums noch reicher geschmückt. Nicht nur die schrägen Seitenstützen enden auch hier in eine Aufrollung (die Rollen der beiden 414 Stützen jeder Seite berühren sich hier), sondern auch die vertikalen Eckstützen enden nach jeder Seite in eine Aufrollung, die an das ionische Kapitell erinnert;



sie sind dadurch den Vertikalstützen gleich, welche auf unserem Exemplare zwischen den Sphinxen stehen. Der Rahmen des viereckigen Aufbaues zeigt am Exemplare des Britischen Museums nicht nur das Strickornament, sondern ein durchbrochenes Spiralband, umgeben von dem Strickornamente. In der Mitte sieht man jederseits zwei plastisch rund gearbeitete weibliche Köpfe mit starken Haarlocken aus Öffnungen hervorschauen, die offenbar die Fenster eines Holzbaues

Herrn A. S. Murray, dem ich meine Vermutung über die Beziehung dieses Gerättypus zu den salomonischen Gestühlen mitgeteilt hatte; er verwies mich dagegen als Analogie für die aus dem Fenster schauenden Frauen des Exemplares des British Museum auf die Elfenbeinreliefs von Ninive (vgl. unten S. 426 [S. 309]) und bemerkte, daß er an die salomonischen Geräte des Hiram nicht gedacht habe; doch erwähnt er in dem später erschienenen vorläufigen Berichte a. a. O. S. 24 meine Vermutung zustimmend. [Excavations at Cyprus S. 10].

andeuten sollen; der Bau ist durch je drei horizontale Streifen bezeichnet, die wohl Holzbalken oder Bretter bedeuten. Die oberen Ecken des viereckigen Aufbaues 415 fehlen, so daß man nicht weiß, ob auch hier Vögel saßen. Der kreisrunde Aufsatz ist hier verhältnismäßig etwas niedriger; er ist ebenso wie der Rahmen des Vierecks mit durchbrochenem Spiralband, umgeben von Strickornament, geschmückt.

Wichtig ist nun, daß die Fundumstände dieses Stückes im British Museum bekannt sind; es stammt aus der spätmykenischer Epoche angehörigen Nekropole von Enkomi, dem alten Salamis auf Cypern. In demselben Grabe fanden sich (nach gefälliger Mitteillung von Herrn A. H. Smith) ein kleiner Bronzedreifuß mit Tierfüßen, ein Bronzemesser, ein Steatitwirtel mit eingeschnittenem Zeichen und drei kleine Becher, nach A. H. Smith Erinnerung, von mykenischer Technik mit aufgemaltem Spiralornament. [Murray a. a. O. S. 54.]

Im British Museum befindet sich noch ein aus denselben Ausgrabungen stammender kleiner dreifüßiger Bronze-Kesseluntersatz (97—4—1—1516, aus Grab 58 von Enkomi), der hier zu erwähnen ist, weil er künstlerisch von ganz derselben Art ist, wie die uns beschäftigenden Stücke, wenn er auch einem anderen Typus von Untersatz angehört. Drei Stützen tragen einen Ring; am oberen Ende der vertikal aufsteigenden Stützen befindet sich eine Aufrollung nach jeder Seite hin; ferner steigen, von den vertikalen aus, seitlich schräge Stützen empor, die ebenfalls in je einer Aufrollung enden. Wir haben also hier ganz dieselbe charakteristische Behandlung der Stützen wie an jenem anderen Typus. Dies Stück stammt aus einem besonders reichen Grabe, das außer goldenen Diademen auch eine große Elfenbeinbüchse mit Jagddarstellungen in dem den lokalen Arbeiten dieser Funde eigentümlichen syrisch beeinflußten mykenischen Stile (vgl. darüber meine Ausführungen in Antike Gemmen Bd. III S. 437 f.), ein Eisenmesser mit Elfenbeingriff in Gestalt eines vorzüglich gearbeiteten Stierbeins und einen Hämatit mykenischer Linsenform, doch ohne Gravierung enthielt. Bemalte mykenische Vasen, die sonst in den gleichartigen umgebenden Gräbern zahlreich waren, fehlten hier offenbar nur zufällig.

Es wird durch diese Funde nun auch das Stück von Larnaka bestimmt: 416 auch dieses wird aus einem Grabe der spätmykenischen Epoche stammen.

Ich habe bereits bemerkt, daß mich dies Gerät sofort an jene Gestühle des salomonischen Tempels erinnerte. Wir haben nun diese Ähnlichkeit näher zu prüfen.

Die Stelle I Könige 7, 27—37, wo diese „Gestühle“ beschrieben werden, gehört bekanntlich zu den schwierigsten des ganzen alten Testamentes. Im Bibelwerke von Kautzsch (wo der Abschnitt von A. Kamphausen übersetzt ist) heißt es (S. 360 Anm.), die Beschreibung sei durch Unbestimmtheit der Ausdrücke und starke Textverderbnisse so dunkel, „daß in diesem Stücke von einer sicheren Erkenntnis der geschichtlichen Wirklichkeit keine Rede sein kann“. Hier hilft nun der cyprische Fund, und er gestattet uns, wie mir scheint, ein volles Bild geschichtlicher Wirklichkeit zu gewinnen.

Von Bernh. Stade, der sich mit dem Texte besonders eingehend beschäftigt hat,[1] ist nachgewiesen worden, daß jene salomonischen Tempelgeräte aus je drei Teilen bestehend vorzustellen sind, aus einem unteren mit Rädern versehenen viereckigen Gestell, ferner einem darauf sitzenden zweiten Gestelle mit rundem Rahmen und drittens aus dem darauf ruhenden Kessel. Eben diese drei Teile nun zeigt unser cyprisches Gerät: das viereckige Gestell auf Rädern, den runden Aufsatz und den verlorenen, aber mit Sicherheit anzunehmenden, getrennt gearbeiteten, getriebenen Kessel. Auch die biblische Beschreibung trennt aufs deutlichste die „Gestühle", die *mekônôth* als einheitliche Arbeit des Erzgusses, bestehend aus dem viereckigen Gestell auf Rädern und dem runden Aufbau, von der Arbeit der Becken, der *kijjôrôth*, von denen je eines für jede *mekônah* bestimmt war. Von den Becken wird nur gesagt, daß sie aus Erz, nicht daß sie in Gußtechnik ausgeführt seien; sicher waren sie von den *mekônôth* getrennt 417 gearbeitet, auf diese aufgesetzt; sie sind wahrscheinlich von getriebenem Erz zu denken, so wie die verlorenen (oder vielleicht bei der Ausgrabung wegen starker Beschädigung nicht beachteten) Kessel der cyprischen Fundstücke.

Allein nicht nur die Hauptgliederung stimmt an unserem cyprischen Gestell mit der biblischen Beschreibung der *mekônôth*, sondern auch wesentliche Einzelheiten stimmen überein. Mein Kollege F. Hommel hatte die Gefälligkeit, mir eine neue eigene Übersetzung der Stelle nebst Erklärung der einzelnen Ausdrücke zur Verfügung zu stellen, und hat mich so in Stand gesetzt, meine These noch etwas genauer auszuführen. Natürlich aber muß ich es ihm selbst und den Gelehrten des mir fremden Faches überlassen, die Schlüsse für die Interpretation des Textes zu ziehen, die sich wohl ergeben werden, wenn meine Annahme als begründet anerkannt wird.

Daß man das viereckige Gestell sich fälschlich als aus massiven Platten bestehend gedacht hat, daß es vielmehr nur aus vier Eckpfeilern und verbindenden Leisten bestanden habe, hat schon B. Stade erkannt.[2] Der cyprische Fund stimmt vollkommen hiezu.

Nach dem biblischen Texte (v. 30) hatte jede *mekônah* vier Räder von Erz und Achsen von Erz — ebenso unser Fundstück. Weiter heißt es ebenda (v. 30) „und vier (waren) seine Füße (*peamôthāv*)", wozu mir Hommel bemerkt, das bisher rätselhafte Wort „Füße", das man emendieren zu müssen geglaubt hat (Kamphausen und Klostermann übersetzen „Ecken") werde durch den cyprischen Fund klar: die von den Radachsen emporsteigenden vier Stäbe sind die „Füße" *peamôth*, die das Ganze tragen. Weiter sagt die Beschreibung: „*ketephôth* (*ὠμίαι*, schulterartige Aufsätze) hatten sie (d. h. die Füße); unterhalb des Beckens (*kîjôr*) waren die(se) *ketephôth* angegossen." Diese Schulteraufsätze scheinen

[1] Zeitschr. f. d. alttest. Wissensch. III, 1883, S. 159 ff. 176 f. Geschichte des Volkes Israel S. 336 ff.

[2] Geschichte des Volkes Israel S. 337.

den auf den vier Eckpfeilern aufsitzenden Vögeln zu entsprechen; an den für den Jahwetempel bestimmten Geräten mußte der Künstler, wie Hommel annimmt, um die Erinnerung an den Vogel der Astarte zu vermeiden, an deren 418 Stelle nur tektonische krönende Aufsätze, die *ketephôth* anbringen. Weiter: „gegenüber von jedem waren *lojôth*, d. h. Windungen.“ So unklar das „gegenüber“ ist, so sicher scheinen mir die *lôjôth*, die Windungen, durch die cyprischen Fundstücke als die Spiralbänder erklärt zu werden, die dort an verschiedenen Stellen vorkommen. Die *lôjôth* erscheinen in der Beschreibung noch zweimal in den gleich zu erwähnenden vv. 29 und 36, wo sie in dem Sinne von Spiralbändern, wie wir sie besonders an dem Exemplar des British Museum sehen, vortrefflich passen.[1]

v. 32—36 sind, wie mir scheint, offenbar Reste einer alten Dublette der Beschreibung. Die erwähnten Teile werden hier noch einmal genannt, und zwar die vier Räder (unterhalb der *misgerôth*, auf die wir gleich kommen) und die vier Schulteraufsätze (*ketephôth*) auf den vier „Ecken“ (*pinnôth*), wie es hier heißt, während in v. 30 von den „Füßen“ die Rede war.

Ganz voran in v. 28 steht die Beschreibung des zumeist in die Augen fallenden viereckigen Aufbaues: „und dies war die Arbeit der *mekônah* (so heißt der ganze gegossene Kesseluntersatz, vgl. oben): *misgerôth* haben sie [und *śelabbîm* haben sie] und *misgerôth* sind zwischen den [genannten] *śelabbîm*“; d. h. nach Klostermanns Übersetzung: „sie haben Füllungen [und sie haben Eckleisten] und [die] Füllungen sind zwischen den Eckleisten.“ Dies wird nun durch die cyprischen Fundstücke klar: hier sehen wir ein Rahmenwerk (die *śelabbîm*) und dazwischen jederseits „Füllungen“ (*misgerôth*). Die *misgerôth* befinden sich nach v. 32 oberhalb der Räder; auf den *misgerôth* aber, welche zwischen den Randleisten (*śelabbîm*) sind, arbeitete der Künstler, wie die Fortsetzung der Beschreibung in v. 29 angibt „Löwen, Rinder (Glosse: *kerubîm*) und [Palmen]“: in der Dublette v. 36 heißt es: „und er grub auf die Tafeln (*luchôth*, dasselbe 419 was v. 29 *misgerôth* heißt) — Glosse: auf die *misgerôth* — *kerubîm*, Löwen und Palmbäume, je nach dem Raum einer jeden; und *lôjôth* (Windungen, vgl. oben) waren ringsum.“ Dies paßt vortrefflich zu dem Funde von Larnaka: hier befinden sich eben als Füllung zwischen den Randleisten Figuren geflügelter Sphinxe, also Wesen von der Art der *kerubîm*, wie sie die Beschreibung an derselben Stelle nennt. Das kleine cyprische Stück ist natürlich viel weniger reich, als es die salomonischen Geräte waren, wo außer *kerubîm* auch Löwen, Rinder und Palmbäume genannt werden. In der Mittelstütze zwischen den Sphinxen etwa einen stilisierten Palmbaum zu sehen, würde ich nicht für richtig halten. Einen anderen Schmuck, die aus dem Fenster schauenden Frauen, zeigen die *misgerôth* des Stückes von Enkomi im British Museum; dafür bietet dieses Stück durch

[1] Hommel denkt auch an die Möglichkeit, daß die schrägen Seitenstützen unten mit dem aufgerollten Ende die *lôjôth* seien, was mir aber sehr unwahrscheinlich ist.

das rings um diese Füllung herumlaufende Spiralband eine treffende Illustration zu den „*lôjôth* ringsherum“, die v. 36 erwähnt, während die *lôjôth* in v. 29 nach Hommels Übersetzung nur „unterhalb der Löwen und Rinder“ angegeben werden. Sehr unrichtig war es, wie die Denkmäler jetzt zeigen, wenn man diese „Windungen“, *lôjôth*, von später Kunst ausgehend, als Blumengewinde, Girlanden, Festons erklärt hat.

In demselben v. 29 heißt es vor der Erwähnung der „Windungen“: und auf den *śelabbîm* (den Randleisten) war ein *kên*, d. h. Gestell des Beckens (so heißt nach Hommel das Gestell des Beckens im Vorhof Exod. 30, 18; Lev. 8, 11). Damit ist offenbar der runde Aufsatz gemeint. Doch dieser Teil wird zunächst nicht näher beschrieben; es folgt, als wichtiger, in v. 30 erst die von uns schon erwähnte Beschreibung der Räder, der Füße und schulterartigen Krönungen; dann aber v. 31 kommt die Beschreibung näher auf den runden Aufsatz zu sprechen: „und ihre Öffnung (oder Mündung, sc. der *mekônah*, des ganzen ‚Gestühls‘) befand sich innerhalb des Aufsatzes (*kotéret*, das sonst Säulenknauf heißt, hier nach Hommel = dem oben erwähnten *kên*) . . . ihre Mündung aber war rund
420 wie ein *kên* . . . und auch auf ihrer Mündung waren *miklaʿôth* (Bildwerke); aber ihre (der *mekônah*) *misgerôth* (d. h. die v. 29 beschriebenen Füllungen mit Bildwerk) waren viereckig, nicht rund“. Hier ist offenbar der kreisrunde Aufsatz auf dem viereckigen Gestell beschrieben, wie ihn unsere Denkmäler zeigen. Diese runde Mündung, der eigentliche Träger des Kessels, ist an den cyprischen Stücken nur mit dem Spiralbande geziert; allgemein „Bildwerk“ (*miklaʿôth*) führt die biblische Beschreibung an; natürlich war der Platz geeignet, bei einem großen prächtigen Exemplare mit reichem Bildfriese geschmückt zu werden. Am Schlusse hebt der Beschreiber noch einmal recht nachdrücklich den Unterschied zwischen dem mit Bildfries gezierten runden Aufsatze und den mit Bildwerk geschmückten viereckigen Feldern darunter hervor. — Von einer Dublette der Beschreibung des runden oberen Aufsatzes stammt v. 35: „und oben auf dem Gestühle (der *mekônah*) war eine halbe Elle Höhe rund (oder eine Rundung) rings herum“....

Nach Abschluß der Beschreibung der zehn ganz gleichen, nach einem Modelle in Erzguß ausgeführten *mekônôth* heißt es dann weiter v. 38: „Und er machte zehn Becken aus Erz .... ein Becken (war immer) auf jeder einzelnen *mekônah*.“ Das sind die, wie wir schon oben bemerkten, wahrscheinlich getriebenen Kessel, die auf die Untersätze gestellt wurden und die wir bei den cyprischen Fundstücken hinzuzuergänzen haben.

Wir sehen also, es ist kein Zweifel, daß die Kesselträger des salomonischen Tempels demselben Typus angehörten wie die besprochenen cyprischen Fundstücke. Der hebräische Name für diese Kesselträger des Kultus war *mekônah*.

Die cyprischen Exemplare des Typus stammen nach den mitgeteilten Fundtatsachen aus spätmykenischer Epoche. Ich habe die Nekropole von Enkomi Antike Gemmen, Bd. III S. 440, um 1200—1000 datiert — die Datierung von

Murray um 800 ist aus vielen Gründen als sicher zu spät ganz ausgeschlossen; um 800 herrscht eine völlig verschiedene, die ausgebildete „gräco-phönikische" Kultur auf Cypern —; wenn wir also unsere cyprischen Kesseluntersätze an das Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. setzen, so gehörten sie ungefähr in dieselbe Epoche und waren nicht viel älter als die gleichartigen *mekônôth* des 421 salomonischen Tempels, dessen Bau in die erste Hälfte oder die Mitte des zehnten Jahrhunderts datiert wird [vgl. Arch. Jahrb. 1911 S. 215 ff.].

Allein die Kunstart, die wir an den cyprischen Fundstücken beobachteten, können wir noch in etwas späterer Zeit als in Geltung befindlich verfolgen. Zwar nicht solche Untersätze mit Rädern, wohl aber einfachere dreifüßige Kesseluntersätze derselben Kunstart können wir aus den ersten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends v. Chr. nachweisen. Ein Grab bei Athen aus der sog. Dipylon-Epoche, das acht bemalte Tonvasen des üblichen geometrischen sog. Dipylonstiles enthielt, barg auch einen getriebenen Bronzekessel, der als Aschenurne diente und der auf einem gegossenen dreifüßigen Untersatze stand.[1] Dieser zeigt nun unverkennbar noch dieselbe künstlerische Tradition wirksam, die wir an den cyprischen Stücken aus spätmykenischer Epoche lebendig fanden. Die drei gerade emporsteigenden Stützen zeigen dasselbe Strickornament, das dort so charakteristisch ist. Von den geraden Füßen gehen auch hier schräge Seitenstützen aus; dieselben vereinigen sich oben bogenförmig; doch ist ein Rudiment der Aufrollung ihrer Enden in dem an der Stelle des Zusammentreffens angebrachten Ringe sichtbar. Dafür ist die seitliche Aufrollung der geraden Stützen an ihrem oberen Ende noch genau so wie an dem Stücke von Enkomi; indem sie keine Ecke bilden, ist die Ähnlichkeit mit den ionischen Kapitell-Voluten hier noch stärker. Der ringförmige Aufsatz endlich, der auch hier bestimmt ist, den Kessel aufzunehmen, ist noch genau so wie an den cyprischen Stücken geziert, 422 nämlich mit durchbrochen gegossenem Spiralband (den *lôjôth* der salomonischen *mekônôth*), das beiderseits umgeben ist von dem charakteristischen Strickornament. Dieser athenische Fund wird durch die Vasen ungefähr ins neunte bis achte Jahrhundert datiert.

Wohl etwas jünger als dieses Stück ist eines aus Cypern in Sammlung Cesnola (abg. Cesnola-Stern, Cypern Taf. 70, 1). Der dreifüßige Untersatz ist noch von demselben Typus wie der vorige; doch haben die Enden der drei Stützen die Form von Füßen eines Huftieres; das Strickornament und die Auf-

[1] Brückner in Athen. Mitteil. 1893, XVIII, S. 414 f.; der Dreifuß photographisch abgebildet auf Taf. 14. Vorher schon von mir, aber nach ungenügender Skizze und ohne Kenntnis der Fundumstände abgebildet, Olympia IV, die Bronzen S. 131. Vgl. auch de Ridder, Catal. des bronces de la soc. archéol. d'Athènes Nr. 1 und L. Savignoni in Monumenti antichi pubbl. dall' accad. dei Lincei VII, 1897, S. 318, fig. 13; S. 319. Die olympischen Fundstücke Nr. 823. 824, die ich a. a. O. glaubte mit dem athenischen Dreifuß zusammenbringen zu können, sind indeß doch anders und entschieden jünger.

rollungen oben sind gleich, ebenso die Seitenstützen; der Ring aber, der den Kessel trug, zeigt hier statt des Spiralbandes einen Fries laufender Tiere. In den Huftierfüßen und dem Tierfries zeigt sich ein orientalisierendes Element, das in der späteren weiteren Entwicklung dieses Typus stabförmiger, dreifüßiger Kesseluntersätze (vgl. Olympia Bd. IV S. 126 ff.) herrschend wird, jenem athenischen Stück aber noch fremd ist.

Wir fanden den athenischen, mit Dipylonvasen gefundenen Dreifuß noch im Besitze derselben Kunsttradition, die wir an den aus spätmykenischen Gräbern stammenden cyprischen Stücken konstatierten. Wir können dieselbe Tradition aber in Griechenland noch weiter im Kreise der Bronzegußarbeiten der ersten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends v. Chr. verfolgen. Es sind die für diese Epoche so reichen Bronzefunde von Olympia, welche uns dies gestatten, und zwar ist es die älteste Gattung der dort vorkommenden Dreifüße, welche charakteristische Teile jener Kunsttradition lebendig zeigt.

In meinem Werke über die Bronzen von Olympia (Olympia Bd. IV, die Bronzen, 1890) habe ich aus den zahlreichen erhaltenen Fragmenten die verschiedenen Typen von Dreifüßen zu rekonstruieren und ihre Entwicklung nachzuweisen gesucht. Ich verweise auf diese Darstellung und fasse hier nur in aller Kürze das dort ausführlich entwickelte Resultat zusammen. Die Dreifüße (d. h. die Kessel mit drei einzelnen angenieteten Füßen, nicht jene dreifüßigen Untersätze, von denen wir vorhin im Anschluß an das athenische Stück sprachen) der 423 alten Zeit in Olympia lassen sich auf drei Typen zurückführen, von denen der erste der älteste ist, der zweite und dritte aber nebeneinander bestanden (a. a. O. S. 75—93). Jener älteste Typus hat selbst wieder eine lange Entwicklung, an deren Ende erst der ausgebildete geometrische Stil steht, in welchen sie nur eben hineinreicht, während die Gruppe im ganzen älter ist als die volle Ausbildung des geometrischen Stiles der Art der Dipylonvasen und der diesen gleichartigen Bronzen. Dagegen gehören die zweite und dritte Gruppe, nämlich diejenige, wo Henkel und Beine aus gehämmertem Blech mit eingeschlagenen Ornamenten bestehen, und diejenige, welche die hier entstandene Formgebung in der Gußtechnik imitiert, der Zeit der vollen Blüte jenes Stiles an. Der voranliegenden ältesten Gruppe nun sind gerade einige der Eigentümlichkeiten charakteristisch, die wir von den cyprischen und den danach zu rekonstruierenden salomonischen *mekônôth* kennen. Die Beine und Henkel sind in Gußtechnik ausgeführt, und ihr einziger Schmuck besteht in dem hier ganz typischen und viel verwendeten Strickornament, sowie aus denselben brillen- oder S-förmigen Spiralen, die wir dort kennen gelernt haben. Das Strickornament erscheint an den Beinen wie namentlich an den Henkeln ganz gewöhnlich (vgl. a. a. O. S. 75 ff., Nr. 549. 550. 551. 568 ff. 572); es ist die hier absolut herrschende und der Klasse ganz charakteristische Verzierungsweise. Dazu treten nun zuweilen jene Spiralen, die aber nur bei reicheren Stücken vorkommen (der ganze Ringhenkel ist von dem Spiral-

band umzogen bei Nr. 575 und Inv. 9229 a. a. O. S. 79; bei Nr. 570 Spiralbrille neben Strickornament; hierher gehört auch der Kesselhenkeltypus Nr. 645 mit Spirale und Strickornament). Gegen Ende der in dieser Klasse deutlichen Entwicklung, bei dem beginnenden Auftreten des ausgebildeten geometrischen Stiles verschwinden aber allmählich zunächst die Spiralen und auch das Strickornament tritt zurück; jene alte Dekoration ist den beiden folgenden gleichzeitigen Gruppen, denen des geometrischen, den Dipylonvasen gleichartigen Stiles, fremd; an Stelle der Spiralen ist hier das Band konzentrischer, durch Tangenten verbundener Kreise, 424 an Stelle des Strickornaments, das nur noch in verkümmerter Gestalt als schmales Streifchen weiterlebt, ist zumeist der Zickzack u. dgl. getreten.

In Mykenä ist auf der Akropolis, aber außerhalb der Schachtgräber und in nicht genauer bekannter Schicht, ein wohlerhaltener Bronzedreifuß des ältesten olympischen Typus gefunden worden (von mir a. a. O. S. 79 beschrieben); auch dieser zeigt das Strickornament am Henkel, und zwar in plumper, altertümlicher Form. In Tiryns wurde bei den Schliemannschen Ausgrabungen ein sechsseitiges Dreifußbein dieses selben ältesten Typus gefunden. Auf Kreta sind in der Zeus-Grotte allerlei den olympischen vollkommen entsprechende Teile von Dreifüßen gefunden worden; die Beschreibung (Fabricius in Athen. Mitteilungen X, 1885, S. 63 f., Halbherr im Museo ital. di antichità classica II S. 741 f.) läßt bei der genauen Übereinstimmung der in der Publikation kenntlichen Stücke mit den olympischen als wahrscheinlich erkennen, daß auch Stücke des besprochenen ältesten der olympischen Typen darunter sind; sicher sind Übergangsformen der ersten zur dritten Gattung. Unter den Resten alter den olympischen völlig gleicher Dreifüße von Dodona, von Delos, von der athenischen Akropolis und vom Ptoion in Böotien sind mir zwar nur solche der zweiten und dritten olympischen Gattung sicher bekannt, doch fanden sich dort solche der unscheinbareren ältesten Art wahrscheinlich auch.

Finden wir hier das Strickornament zu Hause, so ist dagegen das Motiv der Aufrollung der Stützenenden, das wir neben Strickornament und Spirale an den cyprischen Stücken sowie dem athenischen Untersatze fanden, diesem Dreifußtypus fremd; vielleicht nur zufällig, da seine Tektonik keine passende Stelle dafür bot; vielleicht auch nicht zufällig. Die Weiterentwicklung desjenigen dreibeinigen Untersatztypus, den jenes athenische Stück zeigt, erfolgte in Jonien im achten Jahrhundert und zwar unter assyrischem Einflusse (vgl. Olympia Bd. IV S. 127). Ebenda in Jonien entwickelte sich das ionische Kapitell, und jene Aufrollungen sind doch höchst wahrscheinlich eine der Vorstufen oder eines der 425 Elemente, aus denen dieses sich bildete.

Der enge Zusammenhang der besprochenen Erscheinungen auf Kypros wie in Jerusalem, in Athen, Mykenä, Tiryns, Olympia, Kreta usf., die alle auf den Beginn der Eisenzeit in jenen Gegenden, auf die Zeit vom Ende des zweiten und auf die ersten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends v. Chr. weisen, ist ganz unzweifelhaft und ganz offenbar.

Neben diese positive Tatsache engster Verbindung jener Kunsttradition im Osten mit dem Westen, mit Griechenland, ist aber die zweite negative Tatsache zu stellen, daß keine der dort beobachteten charakteristischen Erscheinungen in der eigentlichen orientalischen Kunst, der ägyptischen oder der babylonischen und assyrischen heimisch ist.

Die *mekônôth*, die Kesselgestühle des salomonischen Tempels rücken mit einem Male ganz in einen nordwestlichen, einen europäischen Zusammenhang. Und ihr Künstler war doch Hiram (oder richtiger Churamabi[1]), der Tyrier, der Sohn eines tyrischen Erzgießers und einer Israelitin, der außer den zehn Gestühlen mit den Kesseln auch das eherne Meer, das von zwölf Rindern getragene riesige Becken und die zwei großen Säulen der Vorhalle in Erz goß. Man pflegt sich den Stil dieses Künstlers als Vertreters echt phönikischer Kunst rein orientalisch zu denken. Bei den Rekonstruktionen hat man sich demgemäß ganz an jene ägyptisierenden und die assyrisierenden Formen gehalten, die wir aus der späteren phönikischen Kunst kennen.[2]

426 Dies war ein Irrtum, wie die cyprischen Fundstücke nunmehr zeigen. Diese weisen mit der ganzen mykenischen Kultur, der sie angehören, auf eine Heimat von Cypern rückwärts im Nordwesten. Dort finden wir denn auch wesentliche Teile ihrer Kunsttradition noch in den nächstfolgenden Jahrhunderten lebendig. Die Funde von Enkomi auf Cypern weisen indeß auf besonders lebhafte nahe Beziehungen zu Syrien und zeigen sich direkter von dort beeinflußt als sonst die mykenische Kunst (vgl. Antike Gemmen Bd. III S. 437); allein gerade die charakteristischen Elemente jener Kesseluntersätze gehören gar nicht zu jenen, bei denen syrischer Einfluß zu erkennen ist, sondern sie haben, wie wir sahen, ihren Zusammenhang mit einer durchaus nicht orientalisierenden europäischen Kunstgruppe. Die Sphinxe an dem Stück von Larnaka sprechen nicht hiergegen; denn sie sind von der mykenischen Kunst längst vorher aufgenommen, ja vielleicht in ihrem Kreise entstandene Wesen (vgl. Antike Gemmen Bd. III S. 43). Bei den Frauen, die aus dem Fenster schauen, auf dem Stücke von Enkomi hat

[1] Vgl. Stade, Geschichte des Volkes Israel S. 330 f.

[2] Vgl. die Rekonstruktionen bei Stade, Geschichte des Volkes Israel S. 332 ff. und Perrot-Chipiez, Hist. de l'art antique IV, S. 322 ff., 331; Taf. VI. VII; besonders unglücklich ist Chipiez' Rekonstruktion der ehernen Säulen, an deren oberem Knaufe er ein spätrömisches Blattornament anordnete! Einen ungefähren Begriff von der Art des Kapitells mag wohl das von Olympia (die Bronzen Nr. 810, S. 125, Taf. 48 und 49 b) geben, das ins achte Jahrhundert zu setzen ist: auf dem runden Wulst hat man Gitterwerk und Granatäpfel zu denken. Auch die Blütenkapitelle der Säulchen der phönikischen Elfenbeintäfelchen des neunten Jahrhunderts, Perrot-Chipiez, Hist. de l'art II fig. 127, wären passend zu benutzen, obwohl sie keinen Knauf darbieten, daran sich Gitterwerk anbringen ließ; vgl. ferner auch die zwei Säulen der cyprischen Terrakotta bei Heuzey, Terrescuites du Louvre Taf. 9, 6; Perrot-Chipiez, Hist. de l'art ant. III S. 277, fig. 208; die Säulen stehen vor einem Tempel oder Hause, der das Grab bedeutet, in dessen Tür der Seelenvogel steht; sie haben einen Wulst und eine Blüte darüber.

Murray an die bekannten Elfenbeintäfelchen aus dem Palaste des Assurnasirpal zu Ninive erinnert, die sicher phönikische Arbeit sind (Perrot-Chipiez, Hist. de l'art antique II, S. 314, fig. 129, 130; Maspero, Hist. de l'Orient III, S. 116); auch hier schauen Frauen aus dem Rahmen eines Fensters; allein der Stil ist ein von dem der cyprischen Bronze total verschiedener; es ist eben echt phönikische, im unmittelbaren Anschluß an das Ägyptische stehende Arbeit; die Köpfe folgen in Haartracht und Gesichtsschnitt vollständig ägyptischen Vorbildern. Das Herausschauen von Frauen aus einem Fenster wird, woran Murray erinnert, im 427 alten Testament öfter erwähnt; es war aber überall natürlich, wo die Frauen im Obergeschoß ihre Wohnung hatten. An der cyprischen Bronze kann auch das Motiv nicht, am wenigsten aber der Stil als speziell orientalisch bezeichnet werden.

Selbst wenn diese cyprischen Untersätze, was angesichts der so sehr entsprechenden biblischen Beschreibung der *mekônôth* des Tyriers Hiram durchaus nicht unmöglich wäre, etwa in Tyros selbst gegossen sind, und wenn künftige Ausgrabungen gleiche Stücke in phönikischen Gräbern zu Tage fördern werden, so wird das Urteil über dieselben dadurch nicht verändert werden: sie sind keine rein orientalischen Schöpfungen, sie sind und bleiben in ihrem Kerne Arbeiten einer europäischen, der spätmykenischen Kunstgruppe, und sind aufs engste verknüpft mit Erscheinungen der ersten nachmykenischen Zeit in Griechenland.

Die Funde von Enkomi auf Cypern beweisen einen lebhaften künstlerischen Verkehr und Austausch der dort stationierten spätmykenischen mit der syrischen Kunst (vgl. oben S. 415 [S. 301]). Das „mykenische“ Element wird dort stark von dem syrischen beeinflußt; umgekehrt fand aber auch in Syrien — wir dürfen jetzt spezieller sagen in Tyros — eine Übernahme von Kunstformen von dorther statt.

Indeß einen noch weiteren Ausblick gestatten andere Funde. Ich habe an anderem Orte, von den erhaltenen Denkmälern der Glyptik aus (Antike Gemmen Bd. III S. 59 ff. 65 f.), darauf hingewiesen, daß in der Epoche um die Wende des zweiten und ersten Jahrtausends v. Chr. ein mächtiger Strom europäischen Wesens nach Syrien hinübergeflutet sein muß; eine große Gruppe glyptischer Arbeiten in Syrien steht in engster Beziehung zu denjenigen Gemmen in Griechenland, welche unmittelbar auf die mykenischen folgen und die rohen Anfänge des sog. geometrischen Stiles zeigen. Mit demselben europäischen Kulturstrome hängt das Auftreten der Fibel in Syrien in eben dieser Epoche und manches Andere zusammen. Ich habe zur Erklärung dieser Tatsache a. a. O. S. 66 darauf hingewiesen, daß gerade in die Epoche gegen Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. 428 die Festsetzung von Stämmen an der palästinäischen Küste fällt, die von den Inseln des ägäischen Meeres und von Griechenland her gekommen waren.[1] Es sind die Takkara am mittleren Teile der Küste mit der Seestadt Dor und südlich die mächtigen Philister, die Pulasati. Dies kriegerische ritterliche Volk, obwohl

[1] Vgl. die a. a. O. genannte Literatur und a. a. O. S. 439 gegen die nicht hinlänglich zu begründende Herleitung jener Stämme aus Kleinasien.

es schon zu Salomo's Zeit unter ägyptische Oberherrschaft gekommen zu sein scheint[1] und, durch beständige Kämpfe dezimiert, in den folgenden Jahrhunderten ganz semitisiert ward, hatte doch seine eigenartige Kunst.[2] Welch eigentümliches Licht auf diese Verhältnisse durch die Funde von Enkomi fällt, habe ich a. a. O. S. 439 f. angedeutet. Dort erscheinen auf Elfenbeinreliefs Figuren mit derselben charakteristischen eigentümlichen Kopfbedeckung, wie sie die Takkara und Pulasati in den ägyptischen Darstellungen ihres Kampfes gegen Ramses III tragen. Da nun die Inhaber der Nekropole von Enkomi-Salamis auf Cypern ganz offenbar eben die ersten griechischen Ansiedler waren, welche die Tradition von Teukros geführt werden läßt, so wird hierdurch bestätigt, daß die „Takkara" eben Griechen waren; die Pulasati, die Philister aber, die über Kreta gekommen sein sollen, gehörten zu derselben Volksgruppe und sind in den ägyptischen Darstellungen von jenen nicht verschieden.

Die *mekônah* von Enkomi-Salamis ist in einem gleichartigen Grabe gefunden wie die Elfenbeinbüchse mit der „Takkara"-Figur. Wenn einmal die Nekropolen der „Takkara" und der Philister in der palästinäischen Küstenebene aufgedeckt werden, wird man vermutlich überraschende Übereinstimmung mit den Funden 429 von Enkomi-Salamis auf Cypern konstatieren. Man wird auch hier wahrscheinlich zunächst spätmykenischen Stil, dann Übergänge in den sog. geometrischen und zahlreiche rege Beziehungen zu den Funden auf Kreta und in Griechenland aufdecken. Allein während auf Cypern die Eigenart trotz steigender Semitisierung sich lange kräftig erhielt, ist sie an der palästinäischen Küste sicherlich bald geschwunden; wie die politische Selbständigkeit unter ägyptischer und später assyrischer Herrschaft dahinging, so die künstlerische. Seit dem achten Jahrhundert ist jener ägyptisch-assyrische Mischstil ausgebildet und wohl in ganz Palästina herrschend, den wir speziell den phönikischen zu nennen pflegen.

Anders aber war es im zehnten Jahrhundert, als Salomo seinen Tempel errichten ließ. Damals spielte ohne Zweifel die von Nordwesten hergekommene Kunst der Takkara und Pulasati an der palästinäischen Küste noch eine große Rolle. Die Kunsttätigkeit der heimischen semitischen Stämme war allezeit eine jeder Selbständigkeit entbehrende gewesen. Wir dürfen nicht nur, wir müssen um jene Zeit bei den tyrischen Künstlern den Einfluß der von den Inseln hergekommenen Fremden annehmen. Salomo schloß mit dem schon seinem Vater David befreundeten König Hiram von Tyros einen Vertrag, weil er das Bauholz vom Libanon nötig hatte, der in tyrischem Machtgebiet lag; und von Tyros ließ er sich auch den Erzgießer kommen. Allein die ehernen Beckengestühle, die dieser Künstler ihm goß, waren, wie unsere Untersuchung uns nun gelehrt hat,

[1] Max Müller, Asien und Europa S. 389 f.

[2] Schon B. Stark, Gaza und die philistäische Küste nahm dies mit Recht an; insbesondere glaubte er eine eigenartig und reich entwickelte Metallarbeit dort annehmen zu dürfen (S. 165. 174. 326 f.).

in Erfindung und Formgebung im wesentlichen Eigentum jener kunstbegabten fremden altgriechischen Stämme.

Wir dürfen diese Betrachtungen nicht schließen, ohne an etwas zu erinnern, woran vielleicht schon manche Leser gedacht haben: der früher oft behauptete Zusammenhang der bekannten europäischen ehernen „Kesselwagen“ mit den salomonischen Gestühlen rückt jetzt in ein ganz anderes überraschend neues Licht.

Münzen von Krannon in Thessalien zusammen mit der Überlieferung bei 430 Antigonos von Karystos[1] lehren bekanntlich, daß es in jener nordgriechischen Stadt ein hochheiliges Gerät gab, das bei eingetretener Dürre zum Regenzauber benutzt wurde. Es bestand aus einem großen Gefäße, das auf der Platte eines ehernen Wagens mit vier Rädern stand. Darauf saßen außerdem zwei Raben, die Verkünder bevorstehenden Regens.[2] Trat Dürre ein, so wurde der Wagen unter gleichzeitigem Gebet heftig hin und her bewegt.

In Mittel- und Nordeuropa sind nun mehrfach sog. Kesselwagen gefunden worden,[3] die dem von Krannon mehr oder weniger ähnlich sind und die deshalb wahrscheinlich eine analoge religiöse Bedeutung hatten wie sie die kostbare, zufällig erhaltene Überlieferung von jenem angibt. Besonders ähnlich dem Typus von Krannon ist z. B. das Exemplar von Skallerup in Dänemark;[4] der Kessel ist hier auch mit Vorrichtungen versehen, daß er beim Hin- und Herbewegen einen klappernden Lärm hervorbrachte. Ferner sind vier Vögel angebracht, die an die Krähen des Krannonwagens erinnern. Vogelfiguren und Vogelköpfe spielen auch sonst bei diesen wagenartigen mittel- und nordeuropäischen Gebilden eine Rolle und sind auch oft nur mit Rädern verbunden, woraus man auf besondere Beziehung beider geschlossen hat.[5] Obwohl in Gräbern gefunden, deren Inhalt sich sonst nur auf den Gebrauch des Toten bezieht,[6] muß die religiöse Bedeutung dieser Geräte doch nach der Analogie von Krannon als das wahrscheinlichste bezeichnet werden; der mit diesem Gerät Be- 431 stattete konnte ja eine priesterliche Person gewesen, oder dasselbe konnte auch im gewöhnlichen häuslichen Kultus gebraucht und deshalb mitgegeben worden sein.

Diese Wagenbecken Mittel- und Nordeuropas und die nächstverwandten Dinge aus Italien (wie die vogelförmigen Gefäße auf Rädern[7]) stammen nun im Norden aus der späteren Bronze-, im Süden aus erster Eisenzeit, d. h. aus ungefähr eben

[1] Vgl. das Genauere in Meisterwerke d. griech. Plastik S. 259.

[2] Vgl. a. a. O.

[3] Undset, Zeitschrift für Ethnologie 1890, S. 56 ff. Hörnes, Urgeschichte der bild. Kunst in Europa S. 449 ff. Montelius in Strena Helbigiana S. 204. 208.

[4] Blinkenberg in Aarboeger for nord. Oldk. og Hist. 1895, S. 360 ff. „etrurisk kedelvogn“; Mémoires des antiqu. du Nord 1896, S. 70 ff. Wenn auch das Stück gewiß von Süden (oder Südosten) importiert ist, ist die Benennung „etrurisch“ doch nicht sicher.

[5] M. Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa S. 494.

[6] Vgl. Blinkenberg a. a. O. S. 374, der deshalb eine religiöse Bedeutung leugnet.

[7] Undset, Zeitschr. f. Ethnologie 1890, S. 49 ff.

derselben Epoche wie der salomonische Tempel, aus etwa dem zehnten Jahrhundert.[1]

Ich habe mich früher[2] gegen die seit Piper oft behauptete Beziehung der salomonischen Gestühle zu den europäischen Kesselwagen erklärt, indem ich den letzteren ihre Eigenart gewahrt und sie nur mit dem durch die Münzen als sicher gleichartig erwiesenen Kesselwagen von Krannon in Verbindung gebracht wissen wollte, und vor allem, weil ich nicht in den von der urgeschichtlichen Archäologie so häufig begangenen Fehler verfallen wollte, der darin besteht, daß man auf vermeintliche oberflächliche Ähnlichkeiten hin allerlei Erscheinungen alteuropäischer Kunst allzu bereitwillig und unbesehen auf orientalische Einflüsse zurückführt. Auch den vortrefflichen Forschern Undset und Montelius kann ich nicht beistimmen, wenn sie ein auf altitalischen und entsprechenden nordischen Bronzen häufiges Motiv auf die ägyptische von den Uräusschlangen umgebene Sonnenscheibe zurückführen,[3] obwohl kaum eine entfernte Ähnlichkeit und sicher keinerlei nachweisbare Beziehung zwischen jenen Erscheinungen besteht. Die Wirkung jenes ägyptischen Symbols war gewiß eine ausgedehnte, die wir weithin genau verfolgen können; aber mit jenem italisch-nordischen Ornamente, das vielmehr 432 in einem eigenen festen Zusammenhange steht, in welchem es seine volle Erklärung findet, hat es nichts zu tun. Gleichwohl hat man wichtige Schlüsse auf jene falsche Annahme gebaut. Das Buch von M. Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 1898, das ein schönes bedeutendes Thema leider mit weitschweifiger Verworrenheit und Oberflächlichkeit mißhandelt hat, ist angefüllt von falschen Behauptungen jener Art; die Phantasie des Autors sieht überall in der europäischen Plastik der sog. Hallstatt-Epoche den Phöniker spuken; er sieht nichts anderes mehr als Umbildungen der „nackten Astarte, des Bes, der Kabiren“,[4] während in Wirklichkeit von dem allem auch nicht die Spur nachweisbar ist. Diese Art der Verirrung schwebte mir vor, wenn ich (a. a. O. S. 262) von einem „der schlimmsten Irrtümer der urgeschichtlichen Archäologie“ gesprochen habe.

Indeß was jene Kesselwagen betrifft, so liegt die Sache für mich jetzt anders. Eine Beziehung des Räderbeckens von Krannon und der sicher diesem gleichartigen, der Epoche des salomonischen Tempels selbst angehörigen Kesselwagen nördlicher Funde ist jetzt ganz anders wahrscheinlich und erscheint in neuem Lichte, nachdem wir erkannt haben, daß jene salomonischen Geräte selbst einer von Nordwesten nach Phönikien gekommenen Kunsttradition entstammen. Daß jene Erscheinungen alle untereinander in Beziehung stehen, ist jetzt kaum zu

---

[1] Vgl. Undset a. a. O. S. 58. Montelius nimmt jetzt als Zeit dieser Fundgruppe das elfte Jahrhundert an (vgl. in Strena Helbigiana S. 210).

[2] Meisterwerke der griech. Plastik S. 262 f.

[3] Undset in den Annali dell' Inst. 1885, S. 78; Zeitschr. f. Ethnol. 1891, S. 243. Montelius in Strena Helbigiana S. 207.

[4] a. a. O. S. 504.

bezweifeln. Im Südosten ist der Typus der Räderkessel natürlich der reicheren Kultur dieser Gegenden entsprechend reicher ausgebildet und hat in den dekorativen Füllungen orientalische Elemente mit aufgenommen; aber im Grunde ist er derselbe wie der im fernen Nordwesten. Selbst die Vögel erscheinen wenigstens auf dem Exemplar von Larnaka; die Vögel sind unbestimmt wie an den nordischen Stücken; es könnten auch hier wie dort ebenso Raben wie Tauben sein. Die Technik des Gusses, die Form der Räder und ihrer Achsen sowie die Art der Befestigung der Stützen an den Achsen ist an den cyprischen Untersätzen 433 und jenen anderen nordischen Wagengebilden durchaus gleichartig.

Aber auch der ursprüngliche Sinn der Geräte wird hier und dort wohl derselbe gewesen sein. Einen praktischen Zweck hatten die Gestühle und Becken des salomonischen Tempels allem Anschein nach nicht;[1] die Räder dienten offenbar nicht, um die Gefäße zu wirklichem Gebrauche heranzurollen; es wird vielmehr berichtet, daß die Gestühle ihren festen Platz, fünf auf der südlichen und fünf auf der nördlichen Seite des Tempels hatten. Ihre Bedeutung wird eine symbolische gewesen sein.[2]

Sie zu erraten hilft uns nun die Überlieferung von dem Räderbecken zu Krannon.

Die Juno caelestis in Karthago, d. h. die große weibliche Himmelsgottheit, die Astarte Karthago's war eine „*pluviarum pollicitatrix*“ (Tertull. apol. 23). Die ehernen Wagenbecken mit den Tauben, wie sie das kyprische Stück zu zeigen scheint, mögen in phönikischem Sinne der Himmelsgöttin als Herrin des Regens geweiht gewesen sein. Und analogen Sinnes waren gewiss die von dem Tyrier für Salomo gefertigten Geräte.

---

[1] Über den Zweck derselben wird nirgends berichtet (vgl. Stade, Gesch. d. Volkes Israel S. 336); daß sie zum Spülen der Geräte beim Opfer gedient hätten, wie es 2 Chron. 4, 6 heißt, ist natürlich nur ungeschickte Erfindung des Chronisten, ebenso wie dessen Behauptung, das eherne Meer hätte den Priestern als Waschbecken gedient, die Stade a. a. O. mit Recht zurückweist.

[2] Solche vermutet Stade a. a. O. auch für das eherne Meer.

BRONZEWAGEN VON MONTELEONE

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

(BRUNN-BRUCKMANN'S DENKMÄLER GRIECH. UND RÖM. SKULPTUR
Tafel 586 und 587 [= Tafel 30—32])

1 Das größte und vollständigst erhaltene Werk archaisch-griechischer Kunst in getriebenem Metall, das existiert, ist jetzt der Bronzewagen im Metropolitan Museum zu New York, der zu Anfang des Jahres 1902 bei Monteleone di Spoleto, einem Ort im oberen Tale des Corno, südwestlich von Norcia, im nördlichen hochgelegenen Teile des Gebietes der Sabiner, zusammen mit verschiedenen anderen Gegenständen gefunden worden ist.

Sehr zum Schaden der Wissenschaft wurde der großartige Fund leider in gewinnsüchtiger Absicht verheimlicht und zunächst nach Norcia und von dort schon um Ostern 1902 ins Ausland gebracht; zu Beginn des Jahres 1903 ward der Fund in Paris nach New York verkauft.[1]

Über die Fundumstände ist nichts Näheres bekannt. Die Fundstelle soll am Fuße eines Hügels bei der Straße liegen, die von Monteleone nach Norcia führt. Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Fund aus einem großen Grabe stammt.



Abb. 1.

Der Wagen kam in Fragmenten nach New York und ward dort mit großer Sorgfalt zusammengesetzt und aufgestellt. Wir verdanken die den Abbildungen zu Grunde liegenden Photographien der Gefälligkeit des verstorbenen Direktors des Metropolitan Museums, General Cesnola. Ich selbst habe, ebenfalls durch dessen Entgegenkommen unterstützt, im Oktober 1904 den Fund zu New York in Muße studieren können. Es traf sich, daß der Wagen eben, einer Umstellung wegen, aus seinem Glasgehäuse herausgenommen war, so daß ich ihn bequem aus nächster Nähe betrachten konnte.

Die mit dem Wagen zusammen gefundenen und mit ihm nach New York gelangten Gegenstände, über die in den bisherigen Berichten noch gar nichts veröffentlicht wurde,[2] sind die folgenden:

[1] Vgl. F. Barnabei in der Nuova Antologia, Bd. 194, Marzo-Aprile 1904, S. 643 ff. [Revue archéologique 1904, I S. 305 ff. Nachod, Der Rennwagen bei den Italikern S. 44 ff. und 66. Reinach, Répertoire de Reliefs II, S. 206. Österr. Jahresh. 1909 S. 74.]

[2] Auch Barnabei a. a. O. spricht nur im allgemeinen nach Hörensagen von anderen mitgefundenen Dingen.

1. Besonders wichtig für die Zeitbestimmung des Fundes ist eine schwarzfigurige attische Vase, die zu dem Funde gehört. Leider können wir keine Abbildung derselben vorlegen, da sie bis jetzt nicht photographiert worden ist. Es ist eine sogenannte Kleinmeisterschale der Gattung mit tongrundigem Rande (vgl. meinen Berliner Vasenkatalog S. 289 ff.); das auf dem Rande gemalte Bildchen stellt eine Sphinx dar, die einen Jüngling unter den Klauen hält. Die Inschrift auf dem Bauchstreif darunter ist sinnlos. Diese Schale ist, nach dem was wir von der attischen Vasenchronologie wissen, nicht wesentlich älter als um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zu datieren. Die übrigen Gegenstände, also auch der Wagen, müssen ungefähr derselben Epoche angehören. Dadurch schon ist die mehrfach laut gewordene Datierung des Wagens in das siebente Jahrhundert ausgeschlossen; wir werden sehen, daß auch andere Gründe jene jüngere Datierung bestätigen.



Abb. 2.

2. Ein Bucchero-Gefäß aus zwei übereinander gestülpten Teilen mit plastischer Dekoration von Tieren, die aber frei modelliert, nicht aus Formen gewonnen sind (Abb. 2).

Die übrigen Funde bestehen aus Metall:

3. Sogenannte „cista a cordoni", gerippte Ciste von Bronze mit Doppelhenkeln (Abb. 3). Die früher (von Helbig) aufgestellte Meinung, diese Cisten seien griechischer Herkunft und seien von Cumae aus verbreitet worden, war gänzlich verfehlt. Man hat neuerdings erkannt, daß ihre Heimat wesentlich nördlicher liegt. Es sind diese Cisten aber auch nicht etruskisches Fabrikat; sie haben ihre Heimat bei der Bevölkerung der Poebene. Ein Hauptzentrum speziell für die Cisten mit Doppelhenkeln des Typus wie die unsrige war das Gebiet der Veneter, ein anderes für die Cisten mit seitlichen Griffen die Gegend um Bologna. Von der Poebene aus wurden diese gerippten Cisten, die besonders in der

zweiten Hälfte des sechsten und im fünften Jahrhundert im Gebrauche waren, weit nach dem Norden über die Alpen, sowie auch, jedoch in sehr viel geringerer Zahl, nach dem Süden verbreitet.[1] Das Vorkommen in dem Funde von Monteleone ist bezeichnend für die Beziehungen dieser Gegend zu der Poebene. 3 Barnabei[2] hat gewiß mit Recht hervorgehoben, daß die Gegend der Fundstätte, das nördliche Bergland des Sabinergebietes, durch eine offene Straße mit Picenum verbunden ist und daß hier ein reger Verkehr vorausgesetzt werden muß. Picenum aber stand immer in engem Zusammenhange mit der Kultur in der Poebene.



Abb. 3.

4. Eiserner Stabdreifuß mit Löwenfüßen von Bronze (Abb. 4). Nur die genannten Löwenfüße sind von Bronze, alles andere ist Eisen. Dieser Dreifuß gehört zu derjenigen Klasse von Kesseluntersätzen, welche ich in Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 127 ff., behandelt habe (danach später Savignoni in Monumenti antichi dei Lincei VII, 1897, S. 309 ff.) und deren östliche Herkunft von mir dort nachgewiesen wurde. Daß der mittlere, aus dem Löwenfuße gerade emporsteigende Stab in einen Schwanenkopf endet, ist ein typischer Zug dieser Dreifußklasse, der sich ebenso an dem Untersatz von La Garenne (Olympia IV S. 115), an einem des Grabes Regulini-Galassi und einem gleichartigen des Museo Faina zu Orvieto findet (Olympia IV S. 127). Auch der kleinere Ring unterhalb des oberen großen ist ein typischer Teil; nur ist er hier etwas höher emporgehoben, als dies sonst 4 gewöhnlich ist. Neu, an den bisherigen Exemplaren nicht beobachtet, ist die hier zum Schmucke verwendete dreispitzige Lilienblüte.

5. Höchst wahrscheinlich gehörte auf diesen Untersatz der Bronzekessel (Abb. 5), dessen Durchmesser der Höhe des Untersatzes entspricht. Der Kessel

---

[1] Vgl. besonders Marchesetti, Necrop. di S. Lucia S. 185 ff.; Corresp.-Bl. d. Ges. für Anthropologie 25 (1894), S. 103 ff. H. Willers, Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor, 1901, S. 100 f.; andere frühere Literatur s. bei Mau in Pauly-Wissowa, Real-Encycl. III 2604 f.

[2] A. a. O. in der Nuova Antologia.



Abb. 4.

aus Bronzeblech mit horizontalem, breitem, gehämmertem Rande gehört zu dem Typus archaischer Bronzekessel, den ich Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 123 f., behandelt habe.

6. Bronzekessel mit drei niederen Füßen und zwei Henkeln (Abb. 6). Die Füße zeigen unten Löwenklauen; der am Kessel anliegende Teil zeigt ein durchbrochenes, ornamentales Stück und darüber den Oberteil einer Sphinx mit emporgehobenen Flügeln in barbarisierendem Stile. Zu Grunde liegt ein altgriechischer Typus von Bronzebecken-Füßen, wo sich über der Löwenklaue direkt der Oberkörper einer Sphinx oder Gorgone erhebt, und über den ich in Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 137 zu Nr. 858, gehandelt habe. Das Becken unseres Fundes ist sicher italische, schwerlich aber etruskische Arbeit.

7. Bronzekessel mit Bügelhenkel und Deckel (Abb. 7). Die Ansätze der Ringe des Henkels zeigen eine an die dreispitzige Blume des eisernen Untersatzes erinnernde Verzierung. Der Deckel ist durch eine Kette mit dem einen Henkelring verbunden.

8. Bronzekessel mit eisernem Bügelhenkel. Auch die Ringe des Henkels sind von Eisen und an das Bronzegefäß genietet (Abb. 8).

9. Kanne aus getriebener Bronze mit gegossenem Henkel (Abb. 9). Der Henkel, oben mit Hunde- oder Paviansköpfen, unten mit Palmette geziert, gehört zu einem in Italien sehr häufigen altgriechischen Typus, über den ich Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 144 zu Nr. 899 einiges bemerkt habe. Unser Exemplar ist gewiß italische Arbeit. Die plumpe Form der Kanne und der Knick, den der Henkel macht, scheinen ungriechisch.

10. Eimerförmiges Bronzegefäß (Abb. 10). Henkel fehlen, waren jedoch einst, wie Nietlöcher unterhalb des Randes zeigen, vorhanden.

11. Kandelaber von Bronze (Abb. 11). Die Füße haben die Gestalt von Löwenklauen. Oben ruht auf drei gebogenen Schwanenhälsen eine Art Gefäß auf, das wohl zur Aufnahme des Leuchtmaterials diente. Die vier am Rande angebrachten, etwas verbogenen Ansätze mit den Zinken mögen der Verzierung oder auch dem Anstecken von Kerzen gedient haben. Der Kandelaber vertritt eine interessante Stufe in der Entwicklung dieses Gerätes. Er ist älter als der gewöhnliche etruskische, dem Ende des sechsten und dem fünften Jahrhundert angehörige Typus.



Abb. 5.

Wir kommen nun erst zu dem Wagen, dem großen Prachtstücke des Fundes.

Derselbe ist aus Stücken zusammengesetzt; doch ist dabei gar nichts anderes ergänzt worden als die verlorenen Holzteile, auf welchen das Metallblech einst befestigt war. Von der Metallbekleidung fehlt nur sehr weniges, und zwar namentlich nur der vordere gerundete Teil des unteren Reliefbandes.

Die Zusammensetzung der Teile war, wovon ich mich überzeugen konnte, durch erhaltene Spuren indiziert und ist richtig. Der einzige Punkt, den ich nicht kontrollieren konnte, war die Stelle der getriebenen Löwenköpfe, die an den Enden der Achse befestigt sind. Doch ward mir versichert, daß auch hier alte Spuren auf diese Anbringung geführt haben. Löwenköpfe kommen an dieser Stelle am Ende der Achse indeß noch in später Zeit vor (wie an den Wagenresten römischer Epoche aus Salonik, Bull. de corr. hell. 1904, S. 212). Von dem einen Rade kann ich durch die Gefälligkeit Cesnolas eine vor der Zusammensetzung genommene Photographie nachstehend bringen (Abb. 12), welche den hölzernen Kern und das Loch für die Achse sowie die Art zeigt, wie die Speichen eingefügt sind. Das Holz wurde in New York als solches vom Nußbaum (black walnut)

bestimmt. Der hölzerne Körper des Rades ist mit Bronzeblech umkleidet. Der Radreif aber war von Eisen; die Photographie zeigt dessen Reste deutlich.

Von der Größe des Wagens im Verhältnis zu einer normalen Menschenfigur 6

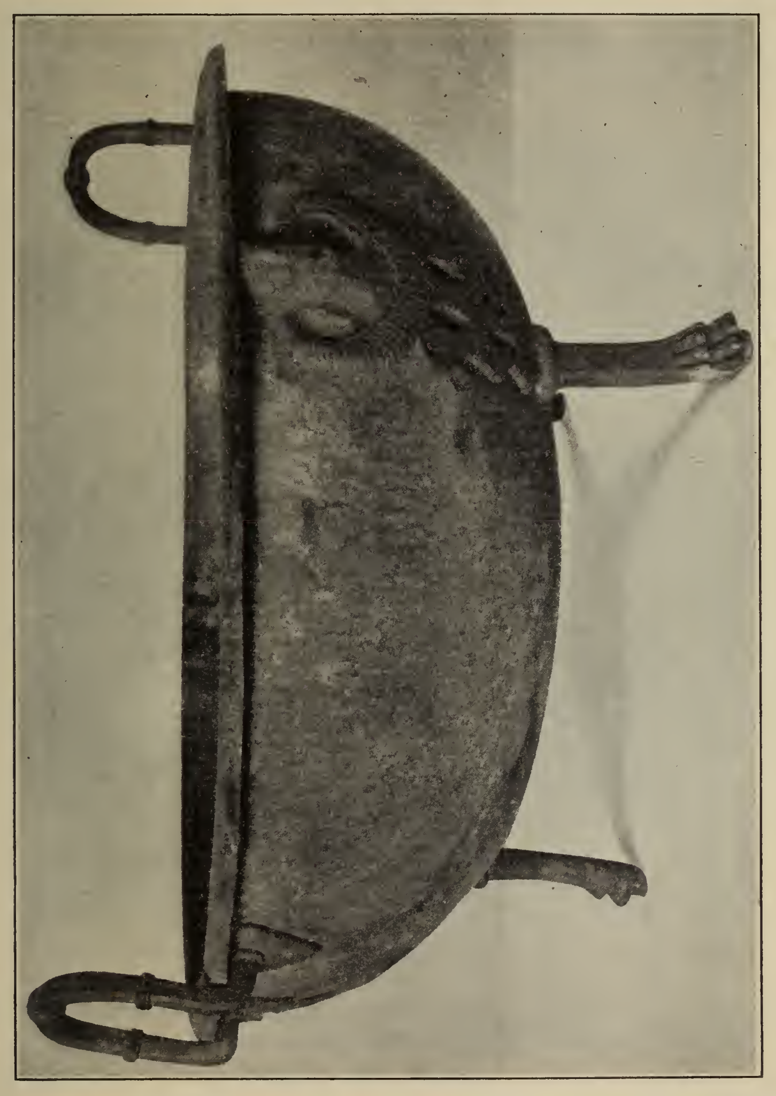


Abb. 6.

gibt die nachstehende, im Metropolitan Museum aufgenommene, von Cesnola mir freundlichst mitgeteilte Photographie (Abb. 13) eine unmittelbare Anschauung.

Das Bronzeblech[1] hat überall, wo es nicht von Oxyd bedeckt ist, eine

[1] Die Behauptung, die Piccione (bei Petersen, Röm. Mitt. 1904, S. 155) auf Grund der Photographien aufstellte, die Platten seien nicht getriebenes Blech, sondern gegossen, ist gänzlich irrig.

wundervolle Goldfarbe, genau wie dies bei manchen altgriechischen Arbeiten in Bronzeblech der Fall ist (vgl. Jahrb. d. Inst., Arch. Anzeiger 1894, S. 116 ff.), aber auch an italischen Bronzen älterer Zeit (besonders in Campanien, in den Funden von Suessula) vorkommt und der antiken Überlieferung nach der korinthischen Bronze speziell eigen gewesen sein soll (vgl. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste IV, S. 183 f.); die Goldfarbe wurde wahrschein-



Abb. 7.

lich durch Beimischung von Gold in die Legierung erzielt. Die oxydierten Stellen an dem Wagen zeigen eine ebenfalls sehr schöne tiefgrüne Farbe.

Wir betrachten nun das Einzelne. Die getriebenen Löwenköpfe wurden schon erwähnt, welche an den Enden der Radachse angebracht sind, deren Platz mir aber nicht absolut sichergestellt schien. Die Deichsel ist in eigentümlich lebendiger Weise geschmückt: ihr Stamm springt aus dem Rachen eines Eberkopfes heraus und endet in einen Adlerkopf (Abb. 1). Das letztere Motiv, der Adlerkopf als Deichselende, ist uns schon von anderen Beispielen älterer Kunst aus Griechenland und Italien bekannt (vgl. meine Nachweise in Olympia, Bd. IV,

die Bronzen, S. 152 f. zu Nr. 975 und der Adlerkopf des Fundes von Perugia, Röm. Mitt. 1894, S. 271, 15). Die Stelle des Wagens, wo die Deichsel ansetzte, ist leider nicht erhalten.

Bei dem Eberkopf mag man sich erinnern, daß die altsamischen Kriegsschiffe der Überlieferung nach (Herodot III, 51) und ebenso die altkorinthischen nach den Denkmälern (s. meinen Berliner Vasenkatalog Nr. 833, 835) vorn ein Embolon in Gestalt eines Eberkopfes hatten.

Die Räder haben neun Speichen, was ungewöhnlich ist; doch zeigt auch eine in Gold gearbeitete Nachbildung eines persischen Wagens aus Baktrien im British Museum ebenfalls neun Speichen (abg. bei Nuoffer, Der Rennwagen im Altertum, Taf. 8, 48; S. 64); sonst pflegen sechs, acht, zehn oder zwölf Speichen im asiatischen und dem von ihm abhängigen altionischen Kulturkreise zu erscheinen, während das archaische Griechenland selbst bekanntlich an nur vier Speichen festhielt (vgl. Studniczka im Jahrb. d. Inst. 1890, S. 147). Die hohe Speichenzahl verbindet unseren Wagen mit dem ionischen Typus.



Abb. 8.

Der Wagenstuhl zeigt keine durchbrochene, sondern, wie im asiatisch-ionischen Kreise, eine vollständig geschlossene Wandung; diese zerfällt in drei Teile, die gerundete, nach außen ausgebauchte, höhere Mitte und die geraden, niedrigeren beiden Seiten. Der obere Abschluß aller drei Teile ist gerundet.

Diese Wagenform ist verwandt derjenigen, welche auf den archaischen kleinasiatisch-ionischen Denkmälern vorkommt (vgl. insbesondere die Sarkophage von Klazomenae; auch die Scherbe Athen. Mitt. 1898, Taf. 6, 2); sie ist ihr jedoch nicht gleich:[1] zwar die hohe, nach außen und oben gerundete Mitte stimmt überein, aber die Seiten sind anders und zeigen einen durchbrochenen Rand.

[1] Pellegrini in Milani's Studi e mater. I S. 109 setzt fälschlich die klazomenische Form der hier besprochenen ganz gleich.

Diese kleinasiatisch-ionische Wagenform kommt auch auf italischen Denkmälern 8 vor (wie den Chiusiner Wandmalereien Micali, Storia Taf. 70, und den Chiusiner Terrakottareliefs Glyptoth. Ny-Carlsberg Taf. 177; der Wagen links auf der Vase Arch. Anzeiger 1904, S. 61, Fig. 1). Allein die archaischen italischen Denkmäler ionisierenden Stiles geben mehrfach auch Wagenbilder, die vollständig mit unserem Bronzewagen übereinstimmen. Dies ist vor allem der Fall bei der italisch-ionischen Klasse von Goldringen, welche ich in Antike Gemmen, Bd. III, S. 84 ff. behandelt habe (vgl. Bd. I, Taf. VII, 1—5) und bei der eng mit diesen zusammenhängenden Vasengattung (Antike Gemmen III, S. 85, Fig. 59; vgl. auch über die Gattung meine Griech. Vasenmalerei I, S. 93 ff.; Arch. Anzeiger 1904, S. 61, Fig. 1 der Wagen rechts). Ich habe diese Denkmälerreihe mit den Phokäern in Etrurien zusammengebracht. Jene Wagenform findet sich ferner auch auf anderen sicher in Italien entstandenen archaischen Werken ionisierenden Stiles; so auf den Terrakottareliefs, die zuletzt Pellegrini in Milani's Studi e materiali I behandelt hat (Fig. 4 S. 96, Fig. 8 S. 101, Fig. 9 S. 103), sowie auf den Reliefs der in Bronzeblech getriebenen Figur der tomba d'Iside (Micali, Monum. ined. Taf. 6).



Abb. 9.

Diese Tatsachen sprechen dafür, daß unser Bronzewagen nicht aus Ionien importiert, sondern in Italien gearbeitet ist.

Die bildliche Dekoration schließt sich genau der tektonischen Gestalt der drei Teile des Wagenstuhles an. Innerhalb des runden Rahmens, welcher die drei Teile umgibt, ist der ganze verfügbare Raum mit je einer einheitlichen, figürlichen Szene gefüllt, die in starkem Relief aus dem Bronzeblech getrieben ist. Die Komposition ist mit großem Geschicke dem jeweiligen Raume angepaßt.

Um die Einheit des Mittelstückes und der Nebenseiten zu betonen, ist der gewölbte Rand da, wo Mitte und Seite sich berühren, nicht herabgeführt; ein kreisrunder Buckel bezeichnet jederseits die Stelle des Zusammentreffens der Ränder; die Fuge zwischen den Teilen jederseits wird aber verdeckt durch eine in starkem Relief getriebene, nackte, unbärtige, männliche Figur. Diese beiden Gestalten zeigen den archaischen Typus ruhig stehender männlicher, sog. Apollofiguren; die Arme hängen gerade herab, die Hände sind jedoch nicht nach ägyptischer Weise geschlossen, sondern geöffnet; von den Beinen ist jeweils das der Nebenseite zugewandte ein klein wenig vorgesetzt. Der Jüngling links trägt Stiefel. Die schematische Angabe des Brustkorbrandes und die sehr kurze Bildung des Unterleibes sind Eigenheiten, die sich ebenso an manchen der alten

sog. Apollofiguren finden. Das Haar fällt lang auf die Schultern und endet in aufgerollten Locken. Diese Figuren haben offenbar nur dekorative Bedeutung und dürfen sicher nicht mit mythologischen Namen belegt werden.

Ebenso rein dekorativ sind die zwei gelagerten Widder und die zwei liegenden Löwen am unteren Rande des Mittelstückes. Nackte Jünglingsfiguren, liegende Widder und Löwen gehören zu dem ständigen Repertoire der altgriechischen Dekoration von Metallgeräten, wie zahlreiche erhaltene Bronzekessel bezeugen.

Das große Mittelstück zeigt ein streng symmetrisch angeordnetes Bild, das in starkem Relief getrieben und mit überaus feiner und reicher gravierter Zeichnung verziert ist. Die Gravierung ist, soweit sie nicht auf der Photographie selbst deutlich ist, aus der Abb. 14 wiedergegebenen Zeichnung zu ersehen, die Cesnola für das Museum in New-York hat anfertigen lassen.



Abb. 10.

Eine Frau überreicht einem bärtigen Helden Helm und Schild; dieser empfängt die Waffen aus den Händen der Frau und faßt sie an.

Dieses Thema, Rüstung des Helden, dem die Frau die Waffen reicht, ist ein der archaischen Kunst geläufiges. Man konnte der Szene durch mythologische Beischriften einen erhöhten Reiz geben, wie dies der Maler einer altattischen Schale tat, der die Namen Thetis, Achilleus, Peleus, Neoptolemos beischrieb (Heydemann, Griech. Vasenbilder, Taf. 6, 4), oder wie es noch Euthymides tat, indem er die Figuren Hektor, Hekabe, Priamos nannte (Griech. Vasenmalerei, Taf. 14); allein diese Namen sind sekundär, sie sind lose angeheftet an einen archaischen Typus, der nur das allgemeine Thema behandelt, Rüstung des Helden und Abschied vom heimatlichen Herde, den die Frau, die Gattin oder Mutter vertritt, welche die Waffen übergibt. In unserem Falle haben wir gar keinen Anlaß, nach mythologischen Namen zu suchen.

Der Schild hat die sog. böotische Form und ist oben mit einer Medusen-, unten mit einer Löwenmaske geschmückt. Augen, Lippen, Zunge und Zähne des Gorgoneion, die Augen der Löwenmaske sowie die Augen des Mannes wie der Frau waren aus anderem Materiale, wahrscheinlich hauptsächlich aus Elfenbein, eingelegt. Diese Einlagen sind verloren. Wie sie zu denken sind, zeigen die Gorgoneia auf einigen vortrefflichen altgriechischen Rüstungsstücken aus Bronze im Museum zu Karlsruhe;[1] hier sind die Augen und das Maul aus Elfen- 10

[1] Schumacher, Beschr. d. ant. Bronzen in Karlsruhe Nr. 727, 780, 782, 786. Darüber,



Abb. 11.

bein eingelegt und wohl erhalten; Iris und Pupille der Augen bestanden noch aus anderem farbigen Materiale und sind verloren. Auch der Typus der Meduse ist hier wie dort der altionische (vgl. in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 1714).

An der Löwenmaske auf unserem Schilde sind noch hervorzuheben die zwei Warzen auf der Stirne, ein speziell auf archaischen kleinasiatisch-ionischen Werken vorkommender Zug dämonischer Löwenbildung; er findet sich auch an den Bronzen von Perugia (s. meine Beschreibung der Glyptothek 1900, zu Nr. 73, und in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 1758, 50 ff.).

Ähnlich, im Randornamente sogar ganz gleich ist der Schild des Achilleus, den die Frau bei dem Auszuge dieses Helden in dem Vasenbilde des Nearchos trägt (Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. 4, 3 a).

Die Frau trägt einen Chiton mit Ärmeln und den Mantel, der über den Kopf gezogen ist; ferner ein Halsband. Alles ist aufs reichste mit gravierter Ornamentik geschmückt. Auf der Brust sieht man ein großes, aus Lotosknospen mit Palmettenfüllung bestehendes, rundes, sternförmiges Ornament; ein anderes, noch schöneres Sternornament aus Palmettenmotiven findet sich am unteren Teile des Gewandes; es ist dies Ornament eine jüngere Ausgestaltung und Verfeinerung des auf der alten kretischen Vase, Berlin, Nr. 307, Athen. Mitt. 1897, Taf. 6, in der Mitte erscheinenden. Von ähnlichen Ornamenten ist der Mäander in der Mitte unterbrochen. Unten läuft ein Lotosblüten- und Knospenfries.

Der Held trägt bereits die Beinschienen, die am Knie mit Palmette geziert sind. Es gehört zu dem Typus archaischer Beinschienen, daß sie an der Knie-

daß Nr. 727 nicht Beinschienen, sondern vielmehr Unterarmschienen sind, vgl. meine Ausführungen in Olympia, Bd. IV, die Bronzen S. 162. Gute Abbildungen der Karlsruher Stücke: Antike Bronzen d. Altert.-Samml. in K., 1885, Taf. 27. — Auch an den Peruginer Bronzereliefs waren die Augen an den größeren Figuren eingelegt (Röm. Mitt. 1894, S. 288).

scheibe mit Ornament geziert sind (vgl. Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 159 ff.). Der kurze Chiton ist mit Säumen geziert.

Der Helm ist mit einem Buschträger in Gestalt eines Widderkopfes geschmückt, dessen Stilisierung und Verwendung sehr an die Widderköpfe erinnert, in welche die Schwanzflossen des altionischen Goldfisches von Vettersfelde und ein Geweihende des Hirsches von Kul-Oba auslaufen (vgl. Goldfund von Vetters-



Abb. 12.

felde, Taf. 1 und S. 16 [oben Bd. I S. 481]). Wie sehr es im Kreise alter ionischer Kunst beliebt war, alle Ecken und Enden in Widderköpfe auslaufen zu lassen, habe ich bei Besprechung jenes Goldfundes (Goldf. v. Vettersfelde, S. 29 f. [oben Bd. I S. 494 ff.]) ausführlich nachgewiesen.

Rechts und links vom Helme schießen zwei Raubvögel, Falken oder Habichte, senkrecht von oben herab. Es ist klar, daß diese Vögel gedacht sind, im Begriffe aus der Luft auf eine Beute an der Erde herabzustoßen.

Auch über diese Beute hat der Künstler keinen Zweifel gelassen: unten auf

dem wellig gedachten, nach antiker Gewohnheit nicht näher angedeuteten Boden liegt auf dem Rücken ein Rehkalb, genau in der Haltung wie der Hase auf den Münzen von Akragas, der von zwei Adlern zerfleischt wird. Mit einer in archaischer Kunst nicht auffälligen Prolepse liegt das Reh schon niedergeworfen da, während die Raubvögel erst herabschießen. Daß sich der Vorgang etwas weiter hinter der Schildübergabe, zur Rechten des Helden, abspielt, hat der Künstler dadurch angedeutet, daß der Bauch des Rehkalbs von dem Schildrande überschnitten wird.

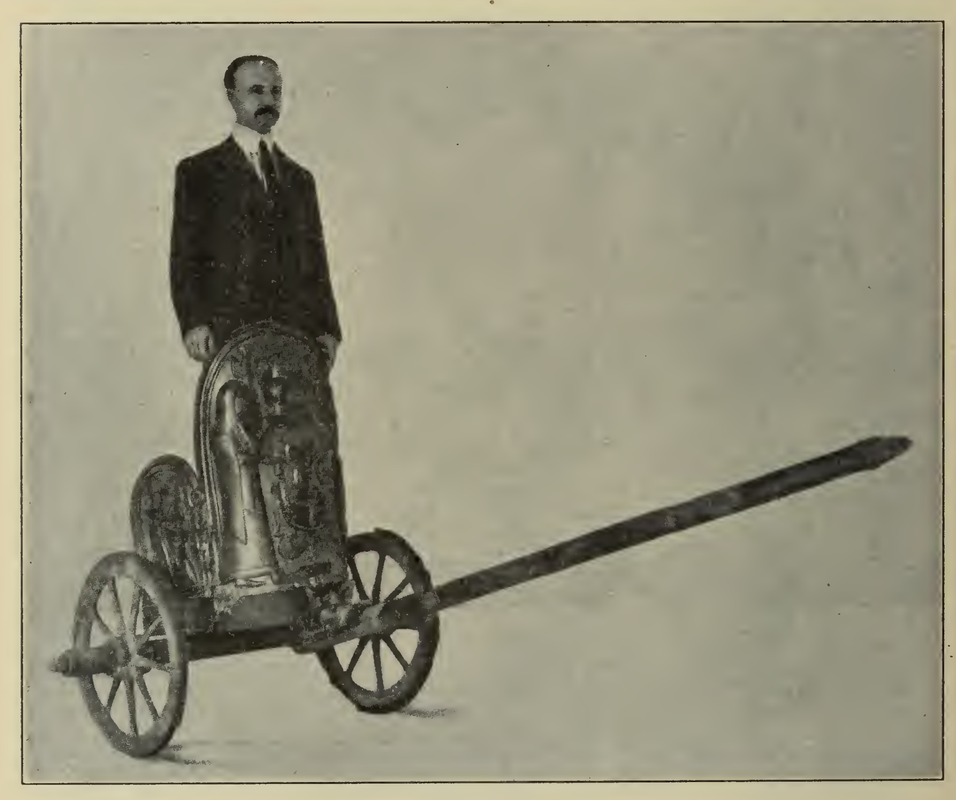


Abb. 13.

Bei Äschylos im Agamemnon wird bekanntlich (V. 115 ff.) das Vogelzeichen geschildert, wie zwei Adler niederstürzen und eine trächtige Häsin zerfleischen. An die Münzen von Akragas wurde vorhin schon erinnert, wo zwei Adler den Hasen verschlingen. In der Ilias (8, 247 ff.) kommt es als Vogelzeichen vor, daß ein Adler ein Rehkalb packt (*νεβρὸν ἔχοντ᾽ ὀνύχεσσι τέκος ἐλάφοιο ταχείης*). Offenbar ist auf unserem Relief ein dem ausziehenden Helden günstiges Vogelzeichen dargestellt.

Die linke Nebenseite zeigt uns den Helden siegreich im Kampfe. Er trägt den böotischen Schild, an welchem nur Löwen- und Medusenmaske die Plätze getauscht haben. Er hat bereits einen Gegner getötet, der sich am Boden krümmt und ist im Begriffe, dem zweiten Gegner die Lanze durch die Brust zu stoßen;



Abb. 14.

die Spitze der Lanze kommt schon im Rücken des Feindes heraus, dagegen die Lanzenspitze eben dieses Gegners sich am starren Helme unseres Helden krumm verbiegt. Die Gunst der Götter, die unserem Helden hold ist, wird auch hier durch ein Vogelzeichen, ein einfaches, einen zur Rechten desselben fliegenden Raubvogel angedeutet. Der Chiton des Gegners, sein Panzer und die Innenseite seines Rundschildes sind aufs reichste durch Gravierung verziert. Die Stilisierung der Raubvögel auf diesem, wie dem Mittelbilde erinnert wieder sehr an den fliegenden Seeadler des Goldfisches von Vettersfelde. Über diese Stilisierung und ihr Vorkommen in archaischer, besonders altionischer Kunst verweise ich auf meine Ausführungen Goldfund von Vettersfelde, S. 24 ff. [oben Bd. I S. 489 ff.].

Die rechte Nebenseite gibt den harmonischen Abschluß des hier geschilderten Heldenlebens. Ohne Waffen steht der Held (sein Chiton ist ebenso verziert wie 11 auf dem ersten Bilde) auf einem Wagen von derselben Form wie der, dessen Zierde dieses Relief bildet (es hat nur der Seitenteil einen geschwungeneren Umriß), und lenkt, die Peitsche in der Rechten, ein Zweigespann geflügelter Rosse, das hoch emporsteigt und sich in die Lüfte zu erheben im Begriffe ist, hinweg und empor über eine an der Erde liegende weibliche Figur, die einen Chiton mit engen Ärmeln und breiter verzierter Borte trägt wie die Frau des Mittelbildes; sie hält die Linke mit nach oben gewendeter innerer Handfläche empor, wie zum Schutze gegen die Rosse, die über sie emporsteigen. Hier kann von keinem Kampfe die Rede sein. Es ist das Schlußstück dieser Helden-Trilogie, die Verklärung des Helden: mit dämonischen Rossen fährt er gen Himmel von der Erde empor, die durch das gelagerte Weib angedeutet sein muß.

Auf einer Grabstele von Bologna (Notizie d. scavi 1890, Taf. I, A) ist sicher dargestellt, wie ein Verstorbener zu Wagen mit geflügeltem Gespann in das Jenseits fährt. Sehr beliebt sind Gespanne mit geflügelten Rossen, aber auch Gespanne anderer dämonischer Tiere auf jener Klasse von goldenen Ringen, deren Kunstart mit der unseres Wagens aufs engste verknüpft ist. Durch dämonische Flügelfiguren, Sirenen u. dgl. wird auf jenen Ringen angedeutet, daß sich der Lenker des Gespanns schon im Reiche der Geister bewegt (vgl. meine Antike Gemmen, Bd. III, S. 85, zu Taf. VII, 1 ff.).

So bildet die figürliche Dekoration der drei Seiten des Wagens eine geschlossene Einheit. Im engsten Anschlusse an die räumlichen Bedingungen hat der Künstler es verstanden, eine Idee zum Ausdrucke zu bringen. Für den Wagen eines tapferen Kriegers ließe sich nichts Besseres erfinden.

Der Boden, auf welchem die Wagenbrüstung sich erhebt, war mit einem Friesbande geziert, von dem leider nur die beiden Seiten, nicht die Mitte erhalten ist. Dieser Fries ist der Welt der niederen Dämonen und der Tiere gewidmet. Links sieht man einen .Kentaur als Jäger mit Fichtenstamm und Hasen dran; dann einen Flügeldämon im Knielauf; dann einen Jüngling, der knieend einen Panther festhält. Rechts zwei der in ionischer Kunst so beliebten Typen

von Tierkämpfen: der Löwe mit dem Stier und der Löwe mit dem Hirsche; vgl. über die Verbreitung dieser Gruppen besonders in ionischer Kunst Goldfund von Vettersfelde, S. 21 f. [oben Bd. I S. 486 ff.].

Was nun schließlich die Herkunft unseres Wagens betrifft, so glaube ich, darf man ihn gewiß als griechisch, speziell altionisch bezeichnen; allein man muß zugeben, daß er höchst wahrscheinlich in Italien gearbeitet worden ist. Es liegt hier wieder derselbe Fall vor wie bei gewissen Vasen, Goldringen und Terrakottaarbeiten aus Etrurien, von denen ich (Antike Gemmen III, S. 89) vermutet habe, daß sie Phokäern verdankt werden, die sich in Etrurien niedergelassen hatten.

Allein diese Phokäer haben nicht nur die tyrrhenische Küste, sondern auch *τὸν Ἀδρίην* zuerst befahren, wie Herodot bezeugt (I, 163). Offenbar haben sie sich im Pomündungsgebiete niedergelassen. Spina und Atria sollen von Griechen besiedelt gewesen sein, und Spina errichtete bekanntlich in archaischer Zeit einen eigenen Thesauros in Delphi.

Wir bemerkten oben, daß die Fundgegend des Bronzewagens ihre Kulturelemente wahrscheinlich über Picenum bezog. Es werden die Griechen von Atria und Spina gewesen sein, welche griechische Industrieprodukte zu den italischen Edlen bis in die Berge des Sabinergebietes verbreiteten. Es sind mancherlei rein griechische archaische Arbeiten auf der adriatischen Seite des Apennin gefunden worden. Barnabei hat (in der Nuova Antologia Bd. 194, 1904, S. 654) mit Recht auf den Fund eines vorzüglichen altionischen Bronzegefäßes in der Gegend von Amandola hingewiesen.

Die archaisch griechischen Kulturelemente in der Gegend der Po-Ebene wird man überhaupt im Auge zu behalten haben, um verschiedene Erscheinungen in jenem Kreise zu erklären. Auch sind, wie ich aus Fundtatsachen schließe, von hier, vom Po-Tale über die Alpen hinüber zu den Kelten viel mehr altgriechische Industrieprodukte und mit ihnen verknüpfte Einflüsse gekommen als von Massilia. Doch darüber bei anderer Gelegenheit.

Wie weit die Sitte, einen Kriegswagen in das Grab des Fürsten mitzugeben, in Mittel- und Oberitalien verbreitet war und wie lange sie gedauert hat, kann ich leider, da genügend zuverlässige Beobachtungen fehlen, nicht angeben. Sicher aber scheint mir, daß die keltische Sitte des Kriegswagens über Italien nach Gallien gekommen ist, und nach Italien kam sie durch die kleinasiatischen Griechen. Die keltischen Fürstengräber, die Wagen enthalten, sind dieselben, in denen griechischer und etruskischer Import des fünften Jahrhunderts und griechisch-keltische Ornamentik erscheint.

Gewiß mit Recht hat Helbig (in Mélanges Perrot S. 167 ff.) vermutet, daß die etruskischen Könige in alter Zeit zu Wagen ins Feld zogen und daß dasselbe für den römischen König galt. Der Wagen von Monteleone ist der eines italischen Fürsten des sechsten Jahrhunderts.

Es erübrigt uns noch, über die stilistische Stellung des Wagens etwas zu bemerken. Er ist, obwohl den Bronzen von Perugia sehr nahe stehend, doch 12

etwas altertümlicher als jene, indem die Gewänder hier noch völlig faltenlos gebildet sind. Die ruhig stehende Frau unseres Wagens zeigt noch den älter archaischen Typus mit weitem, ganz faltenlos glattem Gewande, während bei den Peruginer Bronzen die ruhig stehende Frau (Beschr. d. Glypt. 1900, Nr. 70) sowohl wie die schreitende (Ant. Denkm. II, Taf. 14) nach der jüngeren Art im faltigen Gewande dargestellt sind. Auch die Behandlung der Haare mit den schweren, dicken Lockenenden ist altertümlicher hier als dort.

Andererseits ist die Kunststufe unseres Wagens gänzlich geschieden von jener älteren des siebenten Jahrhunderts in Etrurien, die in den Funden Regulini-Galassi, Bernardini (Palestrina), tomba del duce (Vetulonia) u. a. vorliegt. Dort ist das Ornament noch phönikischer Art, die griechische Lotosornamentik existiert noch nicht und vor allem die getriebenen oder gestanzten Figuren von weichlichen Umrissen entbehren noch ganz der Gravierung der Oberfläche. Es liegt eine ganze Welt zwischen diesen beiden Kunststufen.

Der New-Yorker Wagen ragt über alles Verwandte, wie die Reste von Perugia, hervor, nicht nur durch die Größe und die monumentale Behandlung des hochgetriebenen Reliefs, sondern auch durch den außerordentlichen Reichtum und die Feinheit der gravierten Zeichnung.

Wir dürfen diese Besprechung indeß nicht schließen, ohne erwähnt zu haben, daß dieser Bronzewagen von New-York bereits eine gelehrte Behandlung in den Mitteilungen des Kais. deutschen archäol. Instituts, römische Abt., Bd. 19, 1904, S. 155 f. durch E. Petersen erfahren hat. Auf Grund seiner Kenntnis der Photographien glaubte Petersen die italienische Regierung darüber trösten zu können, daß dieser Fund ihr entführt worden ist; denn — der Wagen sei ja eine Fälschung! Allerdings ist Petersen vorsichtig genug, zu versichern, daß er nicht „aburteilen“ wolle, ohne das Original gesehen zu haben. Wir dürfen wohl erwarten, daß ihm die vorliegende Publikation genügen und er danach anders urteilen werde über die vermeintlichen Fehler, wie daß die Vögel „ungeschickt und stillos“, das Reh ein „sinnloses Beiwerk“, die Augen „leere Höhlen“ seien (da doch das Einsetzen der Augen im Altertum etwas ganz Gewöhnliches war) und daß die Beinschienen „allzu hoch nach oben“ reichten (da die altgriechischen Beinschienen doch durchweg vorne über das Knie emporgriffen).

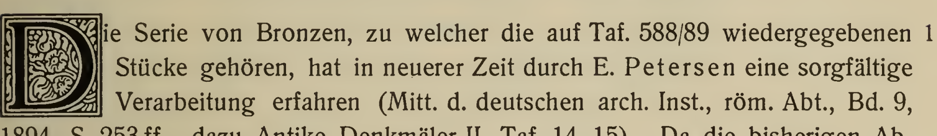
Doch genug von dieser seltsamen Verirrung; sie ist nur interessant als ein Zeichen der Zeit, in welcher eine solche Unsicherheit eingerissen ist über echt und unecht, daß eine so jämmerliche Fälschung wie die bekannte „Tiara des Saitaphernes“ so lange hat für echt gehalten werden können, und daß es andererseits immer wieder gerade den besten und vorzüglichsten Werken des Altertums, die aus der Masse des Gewöhnlichen sich erheben, widerfährt, als falsch verdächtigt zu werden.

Der Bronzewagen von Monteleone gehört zu dem Besten von altgriechischer Kunst und er ist das Glänzendste, Vollständigste, was von archaischer Metallarbeit uns geblieben ist.

BRONZERELIEFS AUS PERUGIA

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

(BRUNN-BRUCKMANN'S DENKMÄLER GRIECH. UND RÖM. SKULPTUR Tafel 588 und 589 [= Tafel 33 und 34 und Textabbildungen])



Die Serie von Bronzen, zu welcher die auf Taf. 588/89 wiedergegebenen 1 Stücke gehören, hat in neuerer Zeit durch E. Petersen eine sorgfältige Verarbeitung erfahren (Mitt. d. deutschen arch. Inst., röm. Abt., Bd. 9, 1894, S. 253 ff., dazu Antike Denkmäler II, Taf. 14, 15). Da die bisherigen Abbildungen eben jener Stücke — auch die von Petersen gebotenen — sehr ungenügend sind und namentlich von der Gravierung der Bronzereliefs nichts erkennen lassen, so geben wir hier diese in München befindlichen Fragmente in genauer Nachbildung.

Auf die Frage der Rekonstruktion der erhaltenen Reste soll hier nicht eingegangen werden; sie ist, wie ich glaube, bei dem unvollständigen, trümmerhaften Zustande des Erhaltenen aussichtslos. Das einzige, was mit einiger Wahrscheinlichkeit behauptet werden darf, ist, daß die Stücke 1 und 2 zu der Brüstung eines vierrädrigen Sitzwagens gehörten und 1 von der Schmal-, 2 von der Breitseite stammte. Diese von Brunn herrührende Vermutung beruht auf dem Relief einer etruskischen Graburne, das, wie es scheint, den Toten auf einem Wagen fahrend darstellt, der eine solche geschwungene Brüstung zeigt (Micali, Storia Taf. 57, 1). Auf griechischen Denkmälern ist eine derartige Wagenform noch nicht beobachtet worden. Der Wagen des Peruginer Fundes ist jedenfalls in Italien gearbeitet worden, doch wahrscheinlich von eingewanderten ionischen Künstlern, wie der vorhin besprochene Wagen von Monteleone.

Ob die Stücke, die Petersen zu einem auf dem Wagen zu ergänzenden thronförmigen Aufsatz zieht, überhaupt zu diesem Wagen oder nicht vielmehr, was mir wahrscheinlicher, zu ganz anderen Geräten gehörten, ist völlig unsicher; jedenfalls weichen sie zum Teil in der Arbeit stark ab von den Brüstungsstücken.

Der große Fund, der 1812 bei Castello S. Mariano in der Nähe von Perugia gemacht und leider zerrissen und zerstreut wurde,[1] enthielt noch Reste von zahlreichen anderen Metallgeräten, besonders Stücke getriebener Reliefs, von sehr

[1] Es ist leider gar nichts Näheres über den Fund bekannt; die besten Stücke kamen in den Kunsthandel und so später nach München und London, der Rest verblieb in Perugia; vgl. Vermiglioli, Saggio di bronzi etruschi, Perugia 1813, S. VI. XXVIII.

verschiedenem Werte. Das Beste darunter sind die Fragmente einer großen Darstellung des Kampfes von Herakles und Kyknos, die Petersen glaubt, einem Streitwagen, dessen Form indeß von der des vollständigen New-Yorker Wagens [oben S. 314 ff.] sehr verschieden gewesen sein müßte, zuschreiben zu dürfen (Röm. Mitt. 1894, S. 274 ff.). Diese stark fragmentierten Stücke, in denen der ionische Stil aber besonders rein auftritt, befinden sich im Museum zu Perugia und sind ziemlich gut in Zeichnung in den Ant. Denkm. II, Taf. 14 veröffentlicht.



Wir beschränken uns hier auf die dem Sitzwagen zugeschriebenen besten Stücke der Münchner Glyptothek.

1. Taf. 588 [33]. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek (1900) Nr. 68. Länge 0,59. Es fehlt das linke obere Ende, das unter den Fragmenten in Perugia erhalten ist. Eine Gorgo, am Boden hockend, mit jeder Hand einen Löwen (der links ist größtenteils ergänzt) an der Gurgel packend. Sie ist mit gegürtetem, faltenlosem Chiton bekleidet, der durch Gravierung verziert ist (s. deren besondere Wiedergabe in Zeichnung auf der Tafel [hier im Text]). Über den Gürtel fällt der Chiton zu beiden Seiten in zwei symmetrischen Bäuschen herab, eine Anordnung des Gewandes, die speziell altionischen Denkmälern eigen ist. Hier ist

der Chiton mit Pantherköpfen geschmückt. Um den Hals hängt eine große Halskette. Zum Typus der Gorgo vgl. Antike Gemmen III, S. 100 f.

Die oberen Ecken der Brüstung sind mit je einem Seepferd geschmückt (die linke Ecke teilweise in Perugia erhalten); an der Seite unten ein Kranich im Emporfliegen.



2. Taf. 589 [34]. Beschr. d. Glyptothek Nr. 67. Länge 1,11; zwei Fragmente vom rechten Ende sind in Perugia. Die Gravierung der wichtigsten Figuren ist auf der Tafel in Zeichnung wiedergegeben [hier im Text].

Der von der geschwungenen Brüstungslinie eingerahmte Raum war schwer



mit figürlichem Bildwerk zu schmücken. Der Künstler hat die Aufgabe in der naivsten Weise gelöst, indem er die Figuren je nach dem verfügbaren Platze in verschiedener Größe bildete und indem er für die niedrigste Stelle schwimmende Wasserwesen wählte. Hier sehen wir ein Seepferd nach links und einen Seegreis nach rechts hin schwimmen. Der Halios Geron hat den dem vorgerückten 2

Alter in der älteren Kunst eigenen Stoppelbart; sein Körper ist ganz menschlich, doch trägt er ein mit gravierten Schuppen geziertes und dadurch an einen Fisch erinnerndes Hemd, von welchem an Rücken und Vorderleib je zwei Flossen ausgehen. Über den Halios Geron und seine Geltung besonders in altionischer Kunst vgl. Goldfund von Vettersfelde, S. 25 f. [oben Bd. I S. 490].

Nach rechts folgen zwei Figuren, deren Köpfe ergänzt sind; der eine schießt Bogen, der andere stieß mit dem Schwerte nach einem Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, von dem Reste in Perugia erhalten sind.

Nach links hin sehen wir zwei Jäger mit zwei Hunden im Kampfe mit einem Eber, der außerdem — eine echt archaische Häufung der Motive! — von einem Löwen angefallen ist. Alle diese Figuren zeigen reichliche Gravierung; der Raum links unten ist durch einen Jüngling mit Speer gefüllt; diese Figur entbehrt der Gravierung.

Die Phantasie des Künstlers denkt sich in der Mitte Wasser, rechts und links ansteigenden Bergwald, in dem wilde Tiere und Kentauren von Helden bezwungen werden. Bestimmte mythologische Szenen darzustellen, liegt ihm offenbar hier ganz fern.

ÜBER EINIGE BRONZESTATUETTEN VOM RHEIN UND DER RHÔNE

(BONNER JAHRBÜCHER HEFT 90
Tafel II. III [= Tafel 35 und 36])

1. BRONZE DER SAMMLUNG FORST IN KÖLN

Die auf Taf. II [35] in der Größe des Originales in drei Ansichten mit- 49 geteilte Statuette der Sammlung Forst in Köln[1] gehört zu den verhältnismäßig seltenen feineren kleinen Bronzen, welche kunstgeschichtliches Interesse haben. [Furtwängler, Sammlung Somzée, Text zu Tafel 32.]

Sie stellt einen bärtigen völlig nackten Mann dar, welcher mit der gesenkten Linken einen Gegenstand umschloß, der jetzt verloren ist, während er seine Rechte geöffnet vorstreckt. Der Daumen dieser Hand ist abgebrochen; er scheint etwas nach dem Inneren der Hand zu bewegt gewesen zu sein. Der Zeigefinger ist nach unten verbogen. Diese Haltung der Hand wird am passendsten durch die Annahme erklärt, daß sie einst eine flache Schale trug, welche auf der Fläche der Hand und den ausgestreckten Fingern ruhte, während der Daumen den Rand derselben festhielt. Der Mann trägt langes Haar, dessen Enden jedoch um eine Binde herum aufgerollt sind. Die Haare sind in langen welligen Linien gebildet und zwar so, daß sie alle gleichmäßig vom Wirbel ausgehen. Nur die aufgerollten Enden sind vorne in der Mitte über der Stirne gescheitelt.

Sowohl diese Tracht wie diese Stilisierung des Haares sind charakteristisch für die Epoche des strengen Stiles in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, und zwar besonders für die peloponnesische Kunst dieser Zeit. Später verschwinden sie allmählich beide. Die langen Haare werden nicht mehr so fadenartig einförmig behandelt, sondern naturwahrer gebildet und auch die Mode der 50 aufgerollten Enden weicht mehr lockeren und freieren Anordnungen. Doch unsere Statuette weist durch die Behandlung der Körperformen und auch die Bildung des Gesichtes mit seinem geraden Profile vielmehr in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. Hier können wir jene einfache Haarrolle an männlichen

---

[1] Gefunden nach Angabe des Herrn W. Forst im Sommer 1886 in Köln an der nördlichen Seite der Aachener Straße, etwa 150 Meter von der Ringstraße entfernt, an der nämlichen Stelle, an welcher kurz vorher die B. Jahrbuch LXXXV S. 55 ff. besprochene Senecabüste entdeckt ward.

Figuren nur noch vereinzelt nachweisen. Und zwar erhielt sie sich während dieser Epoche, wie es scheint, besonders bei Gestalten ehrwürdigen Charakters, wie bei Zeus.[1]

Ein Bild des Zeus haben wir aber auch in unserer Statuette zu erkennen; wenigstens läßt sich keine andere Deutung vermuten, die einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen könnte. Die völlige Nacktheit ist für Zeus seit der archaischen Zeit — ich erinnere nur an den blitzschwingenden Typus[2] und für die spätere Kunst an das von Overbeck, Zeus S. 151 ff. Gesammelte — mehrfach bezeugt, wenn ihm auch gewöhnlicher ein Gewandstück gegeben ward. Die in der Rechten zur Spende vorgestreckte Schale ist als Attribut des Zeus ebenfalls schon seit dem fünften Jahrhundert nachweisbar; man vergleiche die attischen Vasen des schönen Stiles des fünften Jahrhunderts bei Overbeck, Atlas zur Kunstmythol. Taf. 1, 14. 15. 21 und Monum. dell' Inst. XI, 19, wo der Gott thronend die Schale vorstreckt. Die schräge Haltung, welche die Phiale an unserer Statuette hatte, macht deutlich, daß der Gott eine Spende ausgießt. Wenn die Schale von den Gottheiten auch gewöhnlicher horizontal gehalten wird, wobei man denken mag, daß sie erwarten, es werde ihnen eingegossen, so kommt es doch bekanntlich auch nicht selten vor, daß sie — und zwar hohe Götter wie Zeus selbst, Persephone, Artemis und namentlich Apollon — selbst die Schale über einen Altar ausgießen: der Gott wird nach dem Vorbilde des frommen Menschen gestaltet.[3]

51 Die linke Hand unserer Statuette trug wahrscheinlich den Blitz, wofür ihre Haltung vortrefflich paßt, indem die Finger einen runden ungefähr horizontal getragenen Gegenstand umspannen. Gerade so wie wir es hier voraussetzen, trägt Zeus den Blitz in einer schönen statuarischen Komposition, welche derselben Zeit angehört wie die der Kölner Statuette, und uns in mehreren Repliken erhalten ist,[4] als deren beste ich die Florentiner Bronze, Overbeck, Kunstmyth. d. Zeus, Text, Taf. I [Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz Nr. 258] nenne. Der Blitz ist allerdings gewöhnlicher das Attribut der rechten Hand des

---

[1] Es scheint, daß sie noch der Zeus des Parthenonfrieses trägt, und auch auf diesem gleichzeitigen Vasen erscheint sie zuweilen an Zeus; so an der Gigantenschale des Aristophanes und Erginos, Berlin 2531, und an der Hydria, Berlin 2633. Vgl. über die Tracht überhaupt meine Bemerkungen im 50. Winckelmannsprogramm, Berlin 1890, S. 128 ff.

[2] Olympia Bd. IV, die Bronzen, Nr. 43—45. Carapanos, Dodone Taf. 12, 4. Münzen von Messene und Athen.

[3] Vgl. meine Bemerkungen in den Athen. Mitt. 1881, S. 116 f. [oben S. 92 ff.], die dort zitierten Vasen und von Münzen z. B. Overbeck, Apollon, Münztaf. 3, 53. 54; 5, 33. 42 u. a. Für Zeus die kyrenäische Münze Müller-Wieseler, D. a. K. II², 24. Artemis auf einer Gemme des 4. Jahrhunderts v. Chr., Antiqu. du Bosphore Cimm. Taf. 17, 8 = Impronte gemm. dell' Instituto cent. VII, 39.

[4] Außer in mehreren Bronzen auch in einer Marmorfigur zu Palermo. [Arndt, Einzelaufnahmen 547—49.]

Zeus, wie dies auch bei dem eben verglichenen Typus der Fall ist; doch fehlt es nicht an Beispielen, wo der Gott den Blitz in der Linken trägt,[1] indem er eben dann in friedlicher Ruhe gedacht wird, wo er seine Waffe nicht braucht und sie nur zur Hand hat. Die Schale dagegen ist ein Attribut, das nur in die rechte Hand paßt.[2] Indem unsere Statuette mit der Rechten spendend dargestellt war, mußte der Blitz in die Linke kommen, wenn dieses kenntlichste Attribut des Gottes überhaupt angebracht werden sollte. Ein Vasenmaler des 52 streng schönen Stiles gab dem die Schale haltenden Zeus sowohl das Szepter als den Blitz in die Linke.[3]

Der Kopftypus zeigt jene milde Ruhe, welche wir im fünften Jahrhundert bei Zeusbildern gewohnt sind. Zum Vergleiche bietet sich namentlich jene schon oben genannte schöne Florentiner Bronze, deren Auffassung im Ganzen verwandt ist. Der strengen prunklos einfachen Anordnung des Haares an unserer Statuette entspricht der knappgehaltene Bart; an der Florentiner Figur ist dagegen beides ungleich reicher gestaltet.

Indeß ist der Kopf nicht das beste an der Bronze; er hat etwas Flaues und entbehrt jener Frische, die wir bei einem echten Originalwerke der Zeit, deren Stil die Figur sonst trägt, erwarten müssen. Wir werden sie also, was auch wegen ihrer Herkunft wahrscheinlicher ist, nur als eine spätere Nachbildung fassen dürfen. Dieselbe ist aber sichtlich mit großer Sorgfalt gearbeitet und ich sehe keinen Grund an ihrer Genauigkeit im allgemeinen zu zweifeln. Auch sind ja sonst schon stilistisch sehr treue Reproduktionen älterer griechischer Werke in kleinen Bronzen am Rheine gefunden worden; ich rechne dahin vor allem die schöne Athenastatuette in diesen Jahrbüchern Heft 73, Taf. I, Ia. [Boston.

---

[1] z. B. Sacken, Antike Bronzen in Wien, Taf. I. II, 1. Attische Vase 5. Jahrhundert Overbeck, Atlas, Taf. 1, 23.

[2] Der Zeus einer athenischen Bronzemünze im Britischen Museum, der seit O. Jahn auf den Polieus des Leochares auf der Burg zurückgeführt wird, hält in der gesenkten Rechten den Blitz; auf der vorgestreckten Linken soll er nach den älteren Abbildungen (Müller-Wieseler, Denkm. II², Nr. 23 nach Combe; Beulé S. 396) und nach der Beschreibung, welche Imhoof-Blumer und Gardner, Numism. comm. on Pausanias S. 137 zu Taf. BB III und noch der neue Katalog des Britischen Mus., Attica, zu Taf. 18,5 geben, eine Schale tragen. Dies wäre sehr auffallend. Die photographischen Abbildungen zeigen indeß völlig deutlich, daß eine Schale gar nicht vorhanden ist; eher könnte ein kleiner Kuchen auf der Hand dargestellt sein (woran Beulé auch dachte), mir scheint die Hand indeß ganz leer, mit der Außenfläche nach oben gekehrt, vorgestreckt zu sein. Dies gewinnt dadurch bedeutend an Wahrscheinlichkeit, daß der auf den früheren attischen Kupfermünzen sehr häufige Typus des ruhigstehenden Zeus, welcher die Linke völlig leer vorstreckt (Müller-Wieseler II², 23a; Imhoof und Gardner, Num. comm. on Paus. Taf. BB II; British Museum, Catalogue, Attica Taf. 14, 7) offenbar auf dieselbe Statue zurückgeht, wie jene Münze der Kaiserzeit. Das Motiv des Armes ist von dem älteren Typus des weit ausschreitenden Gottes beibehalten.

[3] Overbeck, Atlas d. Kunstmyth. Taf. 1, 14.

Handbook of the Museum of Fine Arts 1911 S. 109. Reinach, Répertoire II S. 274, 8].

Aus der Haartracht zusammen mit dem Stile unserer Figur ist zu schließen, daß ihr Original der Zeit bald nach der Mitte des fünften Jahrh. v. Chr. angehörte. In dieser Periode findet dann auch das Motiv derselben ihre nächsten Analogien und es ist uns möglich, den Kreis genauer zu bestimmen, in dem jenes Original entstanden sein muß.

Es ist der Kreis der peloponnesischen Kunst, an die wir schon durch die Haartracht erinnert wurden, und es gehört die Statuette einer Richtung an, welche der polykletischen zwar gleichzeitig und parallel und mit ihr aus derselben Wurzel entsprossen, doch vielfach von ihr verschieden ist. Den Nachweis dieser These könnte ich nur in weiterem Zusammenhange geben und muß ihn vorerst dem Leser schuldig bleiben, doch sei auf zwei bedeutende Werke, welchen unsere Figur nahe steht und denen sie sich anreiht, hier aufmerksam gemacht. 53 Es ist das der berühmte Idolino in Florenz,[1] und die vorzügliche Bronzestatuette eines Jünglings im Louvre.[2] Diese Figuren und die Kölner Statuette stimmen im Äußerlichen der Stellung und Haltung bis auf geringe Varianten vollständig überein. Bei allen Dreien trägt das rechte Bein das Gewicht des Körpers und das linke ist entlastet etwas zur Seite gesetzt, ruht jedoch mit voller Sohle auf der Erde. Der linke Arm hängt gerade herab, die Hand ist leer am Idolino, sie hielt einen verlorenen runden Gegenstand umfaßt bei den beiden andern. Der rechte Vorderarm ist schräg nach unten vorgestreckt, an der Kölner Statuette etwas weiter vom Körper ab als an den andern beiden Figuren. Die rechte Hand ist an allen völlig gleich gestaltet, indem sie eben offenbar eine Schale zur Spende schräg hinaushielt. Der Daumen ist an der Pariser Statuette gerade so eingeschlagen wie am Idolino, um den Schalenrand festzuhalten; die übrigen Finger, von denen an der Pariser Figur indeß nur der kleine erhalten ist, sind gerade ausgestreckt. Der Kopf ist nach seiner rechten Seite hin gewendet und geneigt; doch weicht in letzterem Punkte die Kölner Bronze ab, indem ihr Kopf ziemlich geradeaus blickt. Unter diesen drei Werken mag der Idolino das älteste sein; jedenfalls hat er in der Haltung, indem das linke Bein mehr seitwärts gestellt und etwas nach außen gedreht und die linke Schulter mehr gehoben ist, eine gewisse Härte gegenüber den anderen, mit welcher freilich auch der Reiz des Individuelleren verbunden ist. Die Körperformen sind knapp und in größeren

---

[1] Vgl. zuletzt Kekulé, Über d. Bronzestatue des sog. Idolino. Von der hier ausgesprochenen Anschauung, daß er in den myronischen Kreis gehöre, habe ich mich nicht überzeugen können [Meisterwerke S. 497 ff.]. Vgl. auch Sammlung Sabouroff I, Text zu Taf. 8 ff., S. 6.

[2] Die ich bei anderer Gelegenheit zu veröffentlichen gedenke. Eine Photographie, die ich vor Jahren habe machen lassen, liegt mir vor. [Meisterwerke Taf. 28, 3 S. 492; Arch. Jahrb. 1908 S. 205.]

Flächen dargestellt. Dagegen hat die Pariser Bronze völlig die Formen des Doryphoros Polyklets und einen runderen Rhythmus der Haltung; doch ist ihr enges Verhältnis zum Idolino ganz augenfällig und namentlich der Kopf ist jenem sehr ähnlich. Haben wir hier die polykletische Fassung des Motivs, so muß ich in jenem eine andere, zwar auch peloponnesische doch von einem anderen Künstler herrührende Gestaltung erkennen. Die Kölner Bronze ist nun in der abgerundeteren Haltung der Pariser ähnlich, in der Formgebung erscheint sie aber vielmehr als eine Weiterbildung und feinere Ausgestaltung jener knappen Formen des Idolino. Ihr Körper ist mit großer Sorgfalt außerordentlich fein 54 durchgeführt. Leider stören die vielfach anhaftenden Oxydwucherungen etwas die Betrachtung, doch lassen unsere Photographien die Schönheit der Modellierung nicht verkennen. Das Charakteristische ist, daß — wie am Idolino — jede Fülle streng vermieden wird; ebenso werden aber — hierin im Gegensatze zu jener Statue — keine größeren Flächen geduldet, sondern durch reiche Modellierung erscheinen alle Formen vielfach gegliedert und alle Härten werden aufgelöst. Man betrachte daraufhin Brust und Bauch, die Arme und namentlich die Beine nebst den Füßen, die besonders gelungen sind. Die Art wie z. B. die Achillessehne unter dem Wadenmuskel herausmodelliert ist — auf der Ansicht von der linken Seite der Figur deutlich —, ist charakteristisch für die Behandlung des ganzen Körpers.

Eine verwandte detaillierte Durchbildung der Körperformen zeigt ein vorzüglicher geschnittener Stein,[1] welcher eine Jünglingsfigur in eben dem hier besprochenen Typus darstellt; derselbe hält die Schale in der Rechten über einen Altar, die Linke ist leer. Die Körperdurchbildung ist hier indeß noch etwas weiter getrieben und der Gemmenschneider hat auch einige Elemente späteren Stiles dabei einfließen lassen. Sein Vorbild wird aber in der Art unserer Zeusbronze zu denken sein.

Über diese Feststellung des Hauptcharakters unserer Bronze möchte ich in der Analyse ihrer Formen nicht hinausgehen, da wir ja, wie schon bemerkt, schwerlich ein eigentliches Original sondern wohl nur eine spätere Nachbildung vor uns haben, die also in Einzelheiten nicht völlig verläßlich sein kann. So möchte ich vermuten, daß sie vom Originale etwas abweicht in der Haltung des Kopfes, den ich mir dort auch etwas geneigt denken würde, wie bei den verglichenen Figuren, und auch die zu starke Entwicklung des oberen Teiles des Kappenmuskels, welche den Eindruck hängender Schultern hervorbringt, mochte dem vorausgesetzten Originale fremd sein. Indeß haben wir bei solchen Unter-

[1] Welchen Michaelis, Annali 1883, S. 140, und zuletzt Kekulé, Idolino S. 20, besprochen haben; Impronte dell' Inst. V, 78. Kekulés Zweifel an der Ächtheit desselben kann ich nicht teilen; er erscheint mir, soweit ich nach dem Abdrucke urteilen kann — das Original kenne ich nicht — durchaus unverdächtig. [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 44, 12.]

55 scheidungen allzu schlüpfrigen Boden unter uns. Es sei deshalb hervorgehoben, daß ich keine einzige Form an der Statuette finden kann, von der ich wirklich mit Sicherheit behaupten könnte, sie gehöre späterer Zeit an als die für die Entstehung des Originales angenommene Epoche, die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts.

Von anderen zu vergleichenden Werken möchte ich nur noch eines hervorheben, eine zwar nicht hervorragende doch originale Bronze, die im Peloponnese selbst gefunden ward. Es ist dies eine Statuette aus Tegea, von der mir durch die Gefälligkeit Purgolds Photographien vorliegen, deren baldige Veröffentlichung wir von ihm hoffen dürfen. [Abgebildet bei Furtwängler, Sammlung Somzée, Text zu Tafel 32.] Sie stellt einen nackten Jüngling dar mit lose herabhängendem linken Arme; der rechte Unterarm ist vorgestreckt (jetzt verbogen) und hält die noch ganz erhaltene Schale zur Spende bereit; der Kopf ist nach eben dieser Richtung gewendet und etwas geneigt. Die Haartracht ist wieder jene echt peloponnesische, eben die unserer Zeusbronze; nur ist das Vorderhaar weniger voll. Die Körperformen bewahren noch etwas vom strengen Stile besonders im Bauche; damit steht es im Zusammenhange, daß der Künstler in der Stellung der Beine — das linke ist das Standbein — noch dem älteren argivischen Kanon folgt,[1] während er die Arme und den Kopf nach dem neueren Typus, dem die hier besprochenen Werke angehören, gebildet hat; es war eben nur ein geringerer Künstler, in dem die Strömungen seiner Zeit sich kreuzten.

Dürfen wir also, wie ich glaube, in der Kölner Bronze eine Zeusbildung der peloponnesischen Kunst oben angegebener Epoche erkennen, so sei schließlich zum Vergleiche noch auf zwei derselben Periode entstammende, ebenfalls in zwei vorzüglichen Bronzestatuetten erhaltene Zeustypen hingewiesen, den der Florentiner Bronze, welche wir schon oben nannten (S. 51 [S. 336]) und den der herrlichen Münchener Statuette bei Lützow, Münchner Antiken Taf. 26. [Furtwängler, Führer durch das Münchner Antiquarium 1907 S. 42.] Sie stehen auch beide ruhig da, und zwar ebenfalls auf dem rechten Fuße, während der linke mit voller Sohle daneben aufruht; aber sowohl Haltung und Ausdruck als Körperbildung sind durchaus verschieden: ich glaube in ihnen attische Werke zu erkennen. Selbst die Äußerlichkeit der Haartracht kann hier erwähnt werden: die einfache Haarrolle unseres Zeus war in der älteren peloponnesischen Kunst besonders beliebt gewesen: jene attischen Figuren haben eine ungleich reichere Tracht.

56 Die Bedeutung der Kölner Statuette möchte ich dahin zusammenfassen, daß dieselbe, indem sie sich anderen peloponnesischen Werken des fünften Jahrhunderts anreiht, als willkommene Bereicherung unserer Kenntnis dieser Schule gelten darf und mit anderen Denkmälern von einer neben der polykletischen

[1] Über welchen vgl. das 50. Berl. Winckelm. Programm S. 134 ff.

hergehenden, von dieser verschiedenen Richtung derselben Zeugnis ablegt, für deren nahes Verhältnis zu jener uns der Vergleich der polykletischen Statuette in Paris lehrreich war.

2. MERKURSTATUETTE DES WALLRAF-RICHARZ-MUSEUMS ZU KÖLN

Die nackte Jünglingsfigur von Bronze, welche wir auf Taf. III, 1 [36, 1] ungefähr in der Größe des Originales veröffentlichen,[1] stellt den römischen Merkur dar, der sich durch den gefüllten Beutel auf der vorgestreckten rechten Hand sofort zu erkennen gibt.

Ist nun auch Gegenstand und Ausführung ohne Zweifel römisch, so liegt doch auch hier, wie dies bei den römischen Götterbildungen ja fast immer der Fall ist, ein griechischer Typus zu Grunde. Aber während wir einen solchen von der vorigen Statuette in voller Reinheit wiedergegeben fanden, so erscheint mir die hier vorliegende Figur vielmehr als ein recht deutliches Beispiel für die Art der Umbildung griechischer Originale in der römischen Zeit.

In allen wesentlichen Grundzügen stimmt die Gestalt vollständig überein mit dem zu Taf. II [35] besprochenen Typus, welcher, wie wir bemerkten, in der peloponnesischen Kunst des fünften Jahrhunderts in mehreren Brechungen nachweisbar ist. Der Jüngling, auf dem rechten Beine fest aufstehend, hat das entlastete linke mit voller Sohle daneben aufgestellt. Der linke Arm hängt untätig herab; er hielt in unserem Falle ohne Zweifel das Kerykeion, worauf die Haltung der Finger hinweist. Der rechte Unterarm ist vorgestreckt und hält, wie dort meist eine Schale, so hier den Beutel hinaus. Der Kopf ist nach eben dieser Seite hingewendet und leicht geneigt.

Die Grundlinien jenes peloponnesischen für männliche Figuren verschiedenster 57 Bedeutung verwendeten Typus sind also vollkommen gewahrt und durch keinerlei störende Zutaten, wie dies bei manchen anderen römischen Figuren der Fall ist, entstellt. Aber in der Körperbildung ließ sich der römische Künstler mehr von seinem schlechten Geschmacke als von den guten Vorbildern leiten. Die klaren und bestimmt abgegrenzten knappen Formen jener glaubte er durch rundere, verschwommener gehaltene ersetzen zu müssen. Er bestrebte sich offenbar, der gemeinen Natur nicht hervorragend athletisch ausgebildeter Körper näher zu kommen, und dies ist ihm wohl auch z. B. in der Bildung der Hüften gelungen. Aber er besaß nicht entfernt die künstlerische Kraft, auf eigener Naturanschauung etwas befriedigendes Neues zu schaffen. Seine Formen erscheinen weichlich gedunsen und ohne rechtes inneres Leben. Er hat die schönen Vorbilder durch seine Änderungen nur verdorben.

---

[1] Im Wallraf-Richarz-Museum zu Köln. Gefunden im März 1890 angeblich in der Huhnsgasse beim Weyertor zu Köln. Am 30. April desselben Jahres gelangte sie in den Besitz des Museums.

Im Kopfe schloß er sich an den in der späteren griechisch-römischen Zeit beliebtesten Hermestypus an, welcher der attischen Kunst entsprungen ist. Charakteristisch sind die kurzen krausen aufstrebenden Löckchen, die Gliederung der Stirn, der kleine Mund, alles Züge, welche auf den attischen Kunstkreis praxitelischer Epoche zurückweisen. Im Haare scheinen kurze Flügel angedeutet.

Zeichen einer gewissen handwerklichen Nachlässigkeit ist es, daß die Arme, welche besonders angesetzt zu sein scheinen, etwas zu lang und dick geraten sind. Der Fall kommt übrigens bei Bronzestatuetten öfter vor. So bei dem von Conze im Arch. Jahrbuch II, 1887, Taf. 9, S. 133 ff. publizierten kleinen Hermes der Sammlung von Radowitz.

Die letztere Bronze mit der unsrigen zu vergleichen, ist jedoch auch in anderer Hinsicht lehrreich. Sie folgt nämlich ganz demselben Typus wie die Kölner. Die Motive der Stellung und Haltung sind genau dieselben; auch hier ist das rechte das Standbein; der linke Fuß fehlt, war jedoch offenbar ebenso mit voller Sohle aufgestellt wie dort. Der Kopf ist nach seiner Rechten etwas gewendet und geneigt. Der linke Arm hängt lose herab und trug wahrscheinlich auch das Kerykeion. Nur der rechte Unterarm ist weniger vorgestreckt als dort, sondern mehr gesenkt. Indem wir es mit einem griechischen Hermes zu tun haben, finden wir auch nicht den Beutel als Attribut in der Rechten, sondern ein Stück vom Kopfe eines dem Gotte heiligen Tieres, des Widders.

58 Die Körperformen an dieser Bronze sind nun aber im Gegensatz zu denen der Kölner, rein griechische, und zwar ist die Anlehnung an peloponnesischen, Polyklet verwandten Stil hier ganz offenbar. Selbst der Kopf bewahrt noch etwas polykletische Züge,[1] obwohl er in dem von der Stirne aufstrebenden Haare sich von dem später gewöhnlichen Hermestypus beeinflussen ließ. Diese den polykletischen verwandten Formen sind eine neue Bestätigung für die peloponnesische Herkunft des Typus, welcher, wie wir sahen, auch unserer Kölner Bronze zu Grunde liegt.

Wir haben die Schwächen der letzteren scharf genug gekennzeichnet. Wir müssen nun auch ihre guten Seiten hervorheben. Diese treten sofort zu Tage, wenn wir sie mit dem Heere von römischen Merkurstatuetten vergleichen, wie sie in allen Teilen des römischen Reiches gefunden zu werden pflegen und wie sie jedes Museum besitzt.[2] Da steht unsere Kölner Figur hoch erhaben über dem Troß. Bei diesen sind die griechischen Vorbilder bis zur völligen Unkenntlichkeit verblaßt. Der Gott pflegt auch nicht nackt zu sein, sondern ist meist mit der Chlamys bekleidet und trägt den runden Hut mit den Flügeln. Immer ist der Beutel sein Hauptattribut, den er seltener auf der Hand wie in

[1] Die Abbildung im Jahrbuch, welche nur das Profil zeigt, läßt dies nicht hinreichend deutlich erkennen.

[2] Beispiele in Abbildungen: Bronzi d'Ercol. II, Taf. 33, 34. Sacken, Bronzen in Wien, Taf. 11, 1. 3; 17, 8.

unserer Statuette, gewöhnlicher am oberen Zipfel gefaßt trägt. Der Beutel ist bekanntlich dem griechischen Hermes fremd[1] und ward erst von den Römern ihrem Handelsgotte Mercurius gegeben.

Durch ihren engeren Anschluß an einen älteren griechischen Typus gesellt sich die Kölner Statuette zu einer kleinen Reihe feinerer römischer Merkurbronzen, welche sich in derselben Weise auszeichnen. Bei weitem die meisten derselben schließen sich mehr oder weniger direkt an polykletische Vorbilder an; dies erstreckt sich bei einigen sogar auf den Kopf. Als ein besonders schönes und bekanntes Stück dieser Art hebe ich die aus der Gegend von Lyon stammende feine Bronze des Britischen Museums hervor, welche den polykletischen Stil sehr deutlich wiedergibt und zugleich die Merkurattribute vollständig erhalten hat.[2] Als andere Beispiele nenne ich einige Bronzen zu Paris im Cabinet des médailles (Nr. 3350, 3351, 3366; Cab. Janzé 81), eine zu Kopenhagen (Br. 14) und eine in Wien (Sacken, Ant. Br. Taf. 10, 4). 59

3. MERKURSTATUETTE AUS LYON IM BERLINER MUSEUM

Die auf Taf. III, 2 [36, 2] abgebildete Bronze reiht sich hier passend an.[3] Sie ist ein ganz vorzügliches, nach glaubwürdiger Angabe aus der Gegend von Lyon stammendes Stück, wiederum ein römischer Merkur, welcher den Beutel ganz ebenso auf der Hand trägt, wie die vorige Statuette, während auch hier in die Linke ohne Zweifel der Heroldstab zu ergänzen ist [Münchner Jahrbuch 1906 S. 42].

Doch der Künstler folgte anderen Vorbildern als jener der Kölner Bronze. Er wandte das Motiv des vollen Schreitens an, wie wir es an den Werken Polyklets zu sehen gewohnt sind. Der Körper ruht wie beim Doryphoros und Diadumenos auf dem rechten Fuße, während der linke im Schreiten weit zurückgesetzt ist; der Kopf ist wie dort nach der Seite des Standbeines gewendet. Werden wir so durch das ganze Motiv an Polyklet und die von ihm abhängigen oben erwähnten Merkurstatuetten gemahnt, so weist dagegen die Formgebung nicht nur des Kopfes sondern auch des ganzen Körpers nach einer völlig anderen Richtung: hier haben Vorbilder praxitelischen Stiles gewirkt. Schon das Motiv des Schreitens selbst ist sehr viel leichter, elastischer und eleganter gefaßt als bei Polyklet, und die Körperformen sind vollends verschieden von den dem letzteren Künstler charakteristischen. Sie stehen dagegen denen praxitelischer Werke nahe. Namentlich ist der Typus des belvederischen Hermes zu vergleichen. Mit diesem stimmt auch die Anordnung der Chlamys, welche, von der linken Schulter herabfallend, um den Arm geschlungen ist, nahe überein.

[1] Vgl. Scherer in Roschers Lexikon d. Mythol. I, 2426.

[2] Specimens of anc. Sculpt. I, 33. 34. Müller-Wieseler, D. a. K. II², 314, wo die übrige Literatur. [Cat. of Bronzes Nr. 825. Furtwängler, Meisterwerke S. 427.]

[3] Im Antiquarium der Kgl. Museen zu Berlin, Misc.-Inv. 7093. Erworben 1876. Höhe 0,145.

Dabei ist freilich zu bedenken, daß dies Motiv in römischer Zeit überhaupt sehr beliebt war. Der Kopf gibt in sehr schöner Ausführung jenen in der römischen Periode, wie schon bemerkt, für Merkur besonders beliebten Typus wieder, der in der attischen Kunst der Epoche des Praxiteles zur Darstellung jugendkräftiger Männer wie des Herakles und athletischer Sieger geschaffen wurde. Nur fehlt 60 alle innere Erregung, welche der Typus dort zu haben pflegt, und nur ein freundlicher anmutiger Ausdruck belebt die schönen Züge.

Eine Merkurstatuette des Museums zu Rennes,[1] die höchst wahrscheinlich auch in Gallien gefunden ward, ist eine in allem Äußerlichen genaue, nur kleinere und geringere Wiederholung unserer Bronze; jedoch scheinen die Körperformen, wenn die Abbildung nicht täuscht, wieder mehr der polykletischen Weise nahe zu stehen. Es würde dies bestätigen, was wir schon ohnedies vermuten möchten, daß auch die Berliner Bronze als Hauptunterlage den polykletischen Typus hat, welchen der begabte Künstler, dem wir dieselbe verdanken, in praxitelischer Weise umgestaltet hat.

Wir haben noch einige Details zu erwähnen. Aus den Haaren steigen zwei Flügel auf. Der Kopf wird umgeben von einem Kranze von langen spitzen Blättern, also wohl Lorbeer. In der Mitte vorne, wo die beiden Kranzhälften zusammentreffen, ist eine Blume angedeutet. Der Kranz hat hinten eine lange Schleife, deren Enden in zierlicher symmetrischer Weise auf den Schultern aufliegen. Auch jene Bronze zu Rennes hat denselben Kranz mit Binde. Er kommt in gleicher Weise öfter an guten Bronzen der römischen Periode, welche Gottheiten darstellen, vor. So z. B. an einer Zeusstatuette in Wien (Sacken, Ant. Bronzen Taf. I) und der vortrefflichen Bronze des thronenden Zeus aus Ungarn im Britischen Museum [Cat. of Bronzes Nr. 909]. An griechischen Bronzen vorrömischer Zeit habe ich dies Detail nie beobachtet. Die Ausführung desselben im Gusse aus einem Stücke mit der Figur, so wie dies hier der Fall ist, setzt eine sehr entwickelte Technik voraus. Unsere Statuette ist in der Tat vortrefflich gegossen und es scheint alles an ihr, auch der Arm mit dem herabhängenden Chlamyszipfel aus einem Gusse zu sein. Indem der Guß so gelungen war, fiel denn auch der Ziselierung eine geringere Rolle zu, als wir es sonst an den antiken, namentlich den griechischen Bronzen, gewöhnt sind.

Die Augen sind, wie häufig an sorgfältigen Bronzen, von Silber eingesetzt. Die Pupillen waren wieder besonders, wohl von Edelstein, eingelegt; jetzt befindet sich an ihrer Stelle nur je ein kleines tiefes Bohrloch.

61 Die Oberfläche ist von einer gleichmäßigen schönen hellgrünen Patina überzogen. Leider hat die Vorderseite des Körpers durch Oxydation gelitten; der Rücken zeigt seine vortreffliche Modellierung in schönster Erhaltung, und ebenso unberührt ist der feine Kopf erhalten.

[1] Gazette archéol. 1875, Taf. 36, 2; S. 135 (de Chanot). Der Herausgeber sieht, sicherlich ganz unbegründeter Weise, in dem Kopfe der Figur eine Ähnlichkeit mit Augustus.

Endlich ist zu bemerken, daß der Zeigefinger der linken Hand durch Oxydation entstellt ist. Eine Ungenauigkeit des Künstlers ist es, daß die rechte, den Beutel tragende Hand ein wenig größer und derber gebildet ist als die linke.

Die Zeit der Ausführung dieser und der Figuren verwandter Art wird wohl ungefähr in die Epoche des Augustus fallen.

4. EROSSTATUETTE IM BONNER PROVINZIALMUSEUM

Die schlanke Gestalt auf Taf. III, 3 [36, 3] gibt sich als Eros zu erkennen durch die Flügel, von welchen ansehnliche Reste auf ihrem Rücken erhalten sind.[1] Diese zeigen, daß die Flügel hoch gehoben waren. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Beine, doch hat sich der rechte Fuß auf die Zehenspitzen erhoben und auch der verlorene linke Fuß kann nur gehoben gewesen sein. Diese Haltung zusammen mit der der Flügel läßt nur die Deutung zu, daß Eros im Begriffe ist, sich in die Lüfte zu erheben. Hierzu paßt vortrefflich, daß beide Arme hoch erhoben sind: sie sind von der aufwärts strebenden Bewegung des Körpers mit erfaßt. Zur Verdeutlichung seiner Absicht waren die erhobenen Arme dem Künstler offenbar sehr nützlich; mochten die am Körper hängenden Arme ihn herabzuziehen scheinen, so mußten umgekehrt die erhobenen den Eindruck hervorrufen, als wollten sie Bahn brechen da oben in der Luft für den nachfolgenden Körper. Daß das Ziel des Eros indeß, obwohl er emporschweben will, nicht in der Höhe sondern auf Erden ist, muß aus dem etwas geneigten Kopfe geschlossen werden: er scheint aus der Höhe herab seine Wirksamkeit entfalten zu wollen. Leider fehlen die linke Hand und der rechte Arm bis auf den Armstumpf, so daß wir nicht wissen, welche seiner Attribute der junge Gott trug.

Die Körperformen, welche leider teilweise durch die Oxydation sehr gelitten haben, sind die eines zarten Knaben von sehr schlankem und zierlichem Baue. 62 Das kindliche Alter hat derselbe vollständig hinter sich und mit ihm alle weiche fettige Fülle. Andererseits hat er aber auch noch lange nicht die Muskelkraft des Jünglingsalters erreicht.

Die Bildung des Eros auf dieser Altersstufe ist ein Merkzeichen für die Entstehungszeit des griechischen Originales, welches — wie wir ruhig sagen dürfen, da niemand unsere Bronze für einen Amor römischer Erfindung halten wird — hier reproduziert ist. Jene Auffassung des Eros als schlanken Knaben ist die der Epoche vor Alexander, während Eros nachher als Kind mit kindlichen fetten Formen dargestellt wird und nur noch in Nachbildungen älterer Werke in jener anderen Gestalt erscheint.

Das Haar hat unser Eros von allen Seiten nach dem Wirbel emporgenommen; es ist die Haartracht junger Mädchen, die dem Eros, dem *χρυσοκόμης* der *φιλεῖ*

[1] Im Bonner Provinzialmuseum Nr. 1003. Höhe 0,124. Nach der Angabe des Inventars in Köln gefunden. [Furtwängler, Meisterwerke S. 539, 2 u. 574.]

κάτοπτρα καὶ κόμης ξανθίσματα (Euripides) in der Kunst schon um die Wende des fünften und vierten Jahrhunderts zuweilen gegeben ward,[1] aber mit der späteren Kinderbildung natürlich verschwindet.

Wir gewinnen durch unsere Bronze also den Typus einer Erosstatue der Zeit vor Alexander, welche ein ganz eigenartiges Motiv darbot. Genauer läßt sich die Epoche noch durch den Stil als die des Praxiteles bestimmen. Die zarten schlanken Formen, der schöne Schwung der Linien, welcher in der ausgebogenen Hüfte, dem gebogenen Arme und dem geneigten Haupte liegt, die entzückende Anmut des Ganzen, welche sich hieraus ergibt, rufen uns die Werke des Praxiteles selbst in die Erinnerung, welche ja auch eine Vorliebe für den hoch gehobenen Arm bekunden.

Leider fehlt der rechte Arm unserer Bronze fast ganz. Wir sehen nur, daß der Oberarm emporgestreckt war; doch dürfen wir wohl aus dem ganzen Rhythmus der Linien einen Schluß auch auf die Haltung des Unterarms ziehen. Es ist einleuchtend, wie ungünstig es wirken würde, wenn derselbe dem linken Arme parallel emporgehoben wäre und wie schön sich dagegen alles abrundet, wenn man denselben sich nach dem Kopfe zu umbiegen läßt. Es kommt dies hauptsächlich daher, daß die rechte Seite die des Standbeines ist und den Schwerpunkt der Figur enthält, weshalb eine geschlossenere Haltung des rechten Armes 63 gegenüber dem frei herausbewegten linken zu einem wohltuend harmonischen Abschlusse der Figur erforderlich war.

Die von uns so wiedergewonnene Erosstatue praxitelischen Charakters — sie wird uns nicht zuerst durch diese Bronze bekannt. Sie ist offenbar dieselbe, welche von Kallistratos in einer seiner schwülstigen *ἐκφράσεις* als Bronzestatue des Eros von Praxiteles beschrieben wird. Alle Hauptmotive, welche übrig bleiben, wenn man die von dem Rhetor bei diesen stilistischen Prunkstücken immer angewandten phrasenhaften Ausführungen über die mit der Natur wetteifernde Weichheit der Oberfläche, über ihre Farbe, über Blick und Ausdruck abzieht, stimmen mit unserer Bronze so sehr überein, daß ohne Zweifel ein Exemplar des uns in dieser erhaltenen Typus die Vorlage zu Kallistratos Beschreibung war. Beide ergänzen sich nun gegenseitig. Dort heißt es von der Figur zunächst, daß sie, obwohl auf fester Basis stehend, doch auch den Flug durch die Luft zu beherrschen schien. Dies sowie die Phrase am Schlusse, daß Praxiteles, der deshalb mit Dädalos verglichen wird, es dahin gebracht habe, daß sein Eros wirklich die Luft mit dem Flügel durchschneide, wird erst recht verständlich durch eine Vorlage wie sie der Typus unserer Statuette bot, wo Eros sich zum Fluge zu erheben im Begriffe ist. Es folgt dann die nähere Beschreibung: das rechte Handgelenk ist gegen den Scheitel hingebogen, das Motiv, das wir für den verlorenen Arm unserer Bronze voraussetzen mußten.

[1] Vgl. z. B. das Silbermedaillon Gaz. arch. Taf. 19, 2; die attische Vase Stephani, Compte rendu 1861, Taf. 5, 2.

Der linke Arm aber ist hoch in die Luft erhoben und hält den Bogen: so gewinnen wir das Attribut für die fehlende linke Hand der Bronze und damit eine wesentliche Vervollständigung der Figur. In der Tat war auch kein anderer Gegenstand hier passend. Kranz und Tänie, die alten Hauptattribute des Eros, die Praxiteles wahrscheinlich bei einer anderen Statue auch noch angewendet hat,[1] konnten gewiß nicht auf diese Art gerade emporgestreckt werden; zu dieser Haltung paßt nur die Waffe des Eros, der Bogen, der zu Praxiteles Zeit noch kein abgebrauchtes, sondern ein neues bedeutungsvolles Attribut war,[2] in welchem man die Macht des Gottes besonders lebhaft ausgedrückt empfand. Die Beschreibung führt ferner aus, daß die eine Hüfte — wie es an der Bronze der Fall ist — ausgebogen war und der Schwerpunkt nach dieser Seite fiel. Sie nennt die linke — die Bronze zeigt, daß es die rechte war. Wenn man bedenkt, 64 wie oft auch in unserer Litteratur, und zwar nicht nur in schönrednerischen Ausführungen, sondern in wissenschaftlichen Beschreibungen von Kunstwerken rechts und links vertauscht werden, so wird man diese Differenz nicht allzu hoch anschlagen und in ihr nur einen leicht entschuldbaren Fehler des Rhetors sehen; jedenfalls genügt dieselbe nicht, die Identität des in der Bronze erhaltenen und des von Kallistratos beschriebenen Typus zu erschüttern, indem diese auf der Übereinstimmung aller Hauptmotive, namentlich der so charakteristischen und ganz vereinzelten Armbewegung begründet ist. Auch das einstige Vorhandensein zweier Varianten des Typus darf man aus jener Differenz nicht erschließen. Denn es ist klar, daß die Motive der Arme, die hoch emporgestreckte Linke und die zum Kopfe gebogene Rechte, den Stand der Figur auf ihrem rechten Beine verlangen; eine Umkehrung würde unnatürlich und häßlich wirken. Was Kallistratos endlich über die Haare der Statue sagt, paßt nicht gerade auf die Bronze, widerspricht ihr aber auch nicht direkt; da es übrigens einen ganz allgemeinen phrasenhaften Charakter hat, so hat sich der Rhetor in dieser Nebensache offenbar überhaupt nicht um Genauigkeit gekümmert.

Man hat früher — und ich selbst habe dem beigestimmt in Roschers Lexikon I, 1360 — einen Marmortorso in Dresden mit Kallistratos Beschreibung in Beziehung gebracht. In dieser Statue möchte ich aber jetzt höchstens einen entfernten und wesentlich modifizierten Abkommen des durch die Bonner Bronze vertretenen ursprünglichen Typus erkennen; wahrscheinlich aber hat sie gar keine direkte Beziehung zu demselben. Vor allem zeigt nämlich der Dresdener Torso ganz andere Körperformen als die Bronze und als sie bei Praxiteles vorausgesetzt werden dürften: sie haben jene der späteren Erosbildung eigene kindliche Fülle.[3] Ferner waren die Arme etwas anders bewegt als an der Bronze

[1] Vgl. in Roschers Lex. d. Myth. I, 1361.

[2] Vgl. ebenda Sp. 1348. 1363 f. Arch. Anzeiger 1890, S. 89.

[3] Die Abbildung in der Arch. Ztg. 1879, Taf. 14, 6 gibt eine unrichtige Vorstellung von dem Formcharakter.

und der Kopf war nicht nach seiner Rechten und etwas abwärts wie dort, sondern sicher nach seiner Linken und wahrscheinlich etwas aufwärts gewendet.[1]
65 Die Haltung von Kopf und Armen führt darauf, daß Eros im Begriff ist, den Bogen in der Richtung nach seiner Linken in die Höhe abzuschießen oder eben dahin abgeschossen hat. Dies wäre aber ein von Kallistratos Statue und der Bronze völlig verschiedenes Motiv.

Kallistratos schreibt die von ihm beschriebene Erzstatue dem Praxiteles zu. Eine willkommene Bestätigung erfährt diese Angabe durch den praxitelischen Charakter unserer Bronze, den wir bereits hervorgehoben haben. Ohne diese Bestätigung würde ich dem Rhetor hierin nicht fest zu vertrauen wagen. In einer anderen *ἔκφρασις* nämlich schildert er einen Dionysos von Praxiteles, dessen Motiv ein so triviales und allgemeines ist, daß eine beliebige gewöhnliche Dionysosstatue die Vorlage zu der Beschreibung geliefert haben kann.

Wenn man aber auch Kallistratos Schilderungen sicherlich nur mit der äußersten Vorsicht benutzen darf, so ist man doch neuerdings zu weit gegangen, indem man ihnen jeden Wert abgesprochen hat. Wie falsch es war, wenn Wolters, Arch. Ztg. 1885, S. 97 behauptete, dem Eros des Kallistratos liege „ein klares Motiv“ gar nicht zu Grunde und er sei „entweder erfunden oder auf eine kümmerliche Kenntnis hin ausgeschmückt“, das haben wir durch den Nachweis der Bonner Bronze gelernt. Man traut diesem Sophisten wahrlich viel zu viel zu, wenn man glaubt, er hätte sich wirkliche künstlerische Motive frei ausgesonnen. Das ging ja weit über seine Fähigkeiten. Und wozu sollte er das tun, er, der in einer Welt lebte, die von Statuen dicht angefüllt war?

Gerade der Umstand, daß unter seinen *ἐκφράσεις* einige sind, welche so gut wie gar keine bestimmten künstlerischen Motive schildern, sondern sich lediglich in allgemeinen Phrasen über bekannte statuarische Themen bewegen (wie der Kentaur und der Asklepios) beweist, wie mager die Phantasie des Sophisten in dieser Richtung war, wie fern ihm die Fähigkeit lag, Motive zu erfinden. So weiß er denn auch von dem Memnon, dessen Statue im fernen Äthiopien er auf Grund der bekannten Fabel ihres wunderbaren Tönens zu beschreiben unternimmt, durchaus gar nichts Bestimmtes, keine Spur eines künstlerischen Motives zu berichten. Wo immer er dagegen in letzterer Beziehung bestimmte Angaben macht, da stehen sie mit der uns erhaltenen antiken Kunst
66 im Einklange. Die Motive des Satyrs — es ist, wie Wolters richtig bemerkt,[2] der Borghesische Typus —, des „Indos“ — der wohl die Statue eines trunkenen Dionysos zum Vorbild hat —, des Kairos, des Orpheus, des Dionysos, der

[1] Es ist noch ein Stück des Halses erhalten, welcher dies zu konstatieren gestattet; in der zitierten Abbildung ist dies Stück weggelassen, Herr Dr. Paul Herrmann hatte die Freundlichkeit, die Statue für mich neu zu untersuchen und mir eine Photographie derselben zu schicken.

[2] Arch. Ztg. 1885, S. 94.

Medeia sind alle nachweisbar. Bei der Bakchantin beschränkt sich die wirkliche Beschreibung auf Angabe der gelösten Haare und des Zickleins in den Händen, für Mänaden sehr gewöhnliche bekannte Motive, in denen sich jedenfalls keine Erfindungsgabe des Sophisten ausspricht. Das ist ja auch gar nicht sein Hauptziel, die Statuen wirklich zu beschreiben. Sein leitender Gedanke ist überall, mit klingenden Worten zu schildern, wie die Statuen an Natürlichkeit und Lebendigkeit dem wirklichen Leben gleich kämen, ein Gedanke, der ja auch zahlreichen Epigrammen auf Kunstwerke, namentlich denen auf die myronische Kuh, zu Grunde liegt. Wie wir über das Motiv der letzteren trotz aller Epigramme gar nichts erfahren, so ist auch für Kallistratos die Beschreibung der Motive nebensächlich. Wo er aber hierin genauere Angaben macht, da dürfen wir ihnen Vertrauen entgegenbringen, da seine Erfindung, nach dieser Richtung hin tätig zu sein, eben gar keinen Anlaß hatte. Am sorgfältigsten sind die Motive beim Narkissos und bei unserem Eros beschrieben. Und so ist denn auch wirklich der erstere, wie ich glaube, in einer Statue des Vatikan nachweisbar, welche mit Kallistratos völlig übereinstimmt,[1] und den Eros haben wir durch die Bonner Bronze kennen gelernt.

Mit Hülfe dieser kleinen Nachbildung der Bronzestatue des Praxiteles zusammen mit der Beschreibung des Kallistratos können wir nun doch einen ungefähren Begriff gewinnen von einer der originellsten und reizendsten Erfindungen jenes großen Künstlers.

[1] Die Statue mit der Inschrift *Φαίδιμος* am Baumstamme, s. Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 433. Ihr rechter Arm und der linke Vorderarm sind ergänzt. Der Baumstamm ist durchhöhlt; sie stand also an einem Brunnen, auf dessen Wasserspiegel sie mit trübem Ausdruck herabsah; das Haar fällt auffallenderweise hinten im Nacken lang herab, ein charakteristisches Detail, das Kallistratos auch an seinem Narkissos hervorhebt; er hat ein Gewand, das auf der rechten Schulter geheftet ist und, um den linken Arm gewickelt, nur die Hand freiläßt, auch dies ganz wie bei Kallistratos; nur soll es bei letzterem über das Knie herabgereicht haben; indeß ist die Stelle korrupt überliefert (vgl. Jacobs Ausg.). In die an der Statue verlorene Rechte dürfen wir, Kallistratos folgend, eine Syrinx ergänzen. Ich bemerke nachträglich, daß schon Wieseler, Narkissos, Gött. 1856, S. 36 (bei Löwy a. a. O. zu zitieren vergessen), diese Statue auf die Beschreibung des Kallistratos bezogen hat. [Helbig, Führer[2] Nr. 18. Amelung, Vatikan I S. 56.]

RÖMISCHE BRONZEN AUS DEUTSCHLAND

(BONNER JAHRBÜCHER HEFT 103
Taf. I [= Taf. 37])

1 Es ist auf deutschem Boden schon manche fein und schön gearbeitete römische Bronzestatuette gefunden worden, doch pflegte das Beste dieser Art leider ins Ausland zu wandern. Unter den unseren Museen erhaltenen guten Bronzen ist eine der vorzüglichsten und interessantesten die auf Taf. I [Taf. 37] in drei Ansichten wiedergegebene Statuette des Museums der Ulrichskirche zu Regensburg. Der Gefälligkeit des Vorstandes des Museums verdanke ich es, daß ich die Bronze im Originale mit aller Muße studieren konnte.[1]

Sie ist nicht unbekannt. Schon 1837 wurde sie in den Verhandlungen des Historischen Vereins des Regenkreises, Regensburg, Jahrg. 4, Heft 1 S. 143 ff., von Michael Rödig veröffentlicht unter Beigabe nicht eben schlechter Lithographien, und 1888 hat Fr. Wieseler im 35. Bande der Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen ihr unter dem Titel „Archäolog. Beiträge, Abt. I, über einige Antiken in Regensburg, namentlich eine Bronzestatuette des Mercurius“ eine ausführliche und gelehrte Besprechung zu Teil werden lassen. Die diesen Abhandlungen beigegebenen Abbildungen sind indeß doch so ungenügend und einige Angaben über das Tatsächliche namentlich bei Wieseler so unzutreffend, daß eine neue Publikation und Besprechung nichts Überflüssiges ist. [Reinach, Répertoire II S. 158, 3 und III S. 42, 6.]

Die Statuette ward auf einem „der Koiger“ genannten Grundstücke bei Rogging in der Nähe von Regensburg gefunden. Man hatte hier vorher „ein ganzes Lager der schönsten Mauersteine“ gefunden; dann kam der Merkur zwischen „Kohle und Asche, Gebeinen von Tieren und Stücken von Eisen und Nägeln“ hervor; sonst fand sich „nichts von Belang“ und die Ausgrabung ward eingestellt. Wohl mit Recht nimmt der erste Herausgeber an, daß an der Stelle, wo zwei römische Straßen sich gekreuzt zu haben scheinen, eine Niederlassung 2 bestand, aus deren kleinem Heiligtum die Statuette stammte; die Tierknochen, Kohlen und Asche an der Fundstelle erklärte er für Reste der Opfer.

Die Figur ist 14 cm hoch und natürlich voll gegossen; sie ist nach dem Gusse in allen Teilen auf das sorgfältigste ziseliert und ganz vortrefflich erhalten.

[1] Das Mainzer Zentralmuseum hat dieselbe formen lassen und sind Abgüsse von dort zu beziehen, ebenso wie von der unten S. 6 [S. 355] besprochenen Statuette.

Die Oxydation hat nirgends die Oberfläche angegriffen; der goldene Ton des Metalls schimmert mehrfach unter der dunkeln Patina hindurch; nur an tiefliegenden und rauhen Stellen ist grünliche Oxydation sichtbar. Von den langen Flügeln des Petasos ist das Ende des einen verbogen, das des anderen abgebrochen. Nach einwärts verbogen ist auch der linke Zeigefinger nebst dem Ende des Stabes auf der Linken, über welchen gleich noch näher zu sprechen ist. Die Spitze der Nase ist etwas beschädigt.

Das Band, an welchem der Köcher hängt, ist mit der Figur in Bronze gegossen, allein darauf ist ein starker Streif Silber gelegt, der sich nun sehr hübsch abhebt vom dunkeln Körper. Die Augäpfel sind indeß nicht eingesetzt und nur die Pupillen durch Gravierung hervorgehoben. Dagegen waren die Brustwarzen, wie so häufig, aus rotem Kupfer eingelassen; erhalten ist nur die geschützt liegende linke, während an der rechten der Kupfereinsatz herausgefallen ist.

Sehr sorgfältig ziseliert sind die kurzen Locken des Haares. Die kleine mit der Spitze nach oben gerichtete dreieckige Pubes ist nur durch gravierte Punkte bezeichnet. In gleicher Weise, durch eng gestellte gravierte Punkte, ist der Stoff des Hutes charakterisiert und das gleiche Verfahren hat der Künstler endlich auch am Gewande angewendet, dessen schweren Wollestoff er durch weiter gestellte gravierte Punkte belebt hat, um das Gewand vom Nackten noch stärker abzuheben. Es ist dies ein Verfahren, das wir schon an altgriechischen Bronzen zuweilen bemerken, vgl. Sammlung Somzée Nr. 83 und die im Texte dazu S. 52 abgebildete Pariser Bronze, ferner die gewiß nicht einen Diadochen, eher Pan darstellende griechische Bronze Arndt, Porträts Nr. 355/356. Sauber eingraviert ist endlich auch das Gefieder an den Flügeln des Petasos wie an den kleinen Fußflügeln.

Die Figur hat zunächst ein künstlerisches Interesse. Wie die meisten der guten römischen Merkurbronzen benutzt auch sie in freier Weise einen statuarischen Jünglingstypus der klassischen Zeit des fünften Jahrhunderts (vgl. Meisterwerke S. 426 ff. und in diesen Jahrbüchern Heft 90 S. 58 ff. [oben S. 342 ff.], sowie über Statuenkopien I, Abh. d. Münchner Akad. 1896 S. 56). Den hier zu Grunde liegenden Typus der Stellung und Haltung (rechtes Standbein, Kopf nach der Spielbeinseite gewendet, rechter Arm gesenkt, linker vorgestreckt) kennen wir in verschiedenen Brechungen. Er ward im polykletischen Kreise mehrfach benutzt; allein hier pflegt der Kopf mehr gesenkt und der linke Fuß im Schritte zurückgezogen zu sein (Dresdener Knabe und seine Verwandten, s. Meisterwerke S. 475 ff.); auch ist der Typus in diesem Kreise offenbar nicht erfunden, sondern aus der attischen Kunst übernommen. Hier finden wir ihn zunächst mit dem nach älterer Weise mit voller Sohle zur Seite gestellten linken Fuße und energischem Blick in die Ferne; so an einer Meisterwerke S. 517 besprochenen jugendlichen Helden- oder Hermesstatue. Der Typus läßt sich im attischen Kreise bis ins vierte Jahrhundert verfolgen, wo der Herakles Lansdowne (ebenda S. 515 f.)

das großartigste Beispiel ist. Mit im Schritte zurückgesetztem linken Fuße, aber in besonders lebens- und energievoller Gestalt erscheint er am Diomed, der vermutlich auf Kresilas zurückgeht, einem Werke, das dann einer vortrefflichen römischen, bei Zürich gefundenen Merkurstatuette zur Grundlage gedient hat (Meisterwerke S. 324), die eines der glänzendsten Beispiele der Benutzung eines klassischen Meisterwerkes bei einer römischen Merkurbronze ist. Dem Diomed verwandt ist eine Aresstatue attischer Erfindung (Meisterwerke S. 126). Zahlreiche andere Werke, freilich vielfach nur Torse (vgl. besonders was Meisterwerke S. 518 genannt ist; dazu eine schöne Herculesbronze des Louvre), zeugen von der Verbreitung des Typus im attischen Kreise in der zweiten Hälfte des fünften und der ersten des vierten Jahrhunderts.

Unser Merkur schließt sich durchaus den attischen Vorbildern an. Der linke Fuß ist nicht im Schritte zurückgezogen, sondern nur entlastet zur Seite gesetzt mit kaum etwas gehobener Ferse. Die Körperformen haben die allgemeinen Kennzeichen der Periode gegen Ende des fünften und Anfang des vierten Jahrhunderts; allein von den polykletischen unterscheiden sie sich durch geringere Flächigkeit und mehr weiche saftige Fülle, wie sie an attischen Werken begegnen. Auch die Pubes in ihrer dreieckigen Gestalt ist durchaus unpolykletisch. Sowohl für Körperformen wie für Pubes sind als verwandte, auf attische Originale zurückgehende Werke zu nennen der Torso Sammlung Somzée Nr. 20 und der dazu im Text abgebildete Pariser Torso.

Die Sorgfalt und die stilistische Einheitlichkeit unserer Bronze stellen sie zu jener kleinen Serie ausgezeichneter Merkurstatuetten, welche, wie jene Züricher oder die Meisterwerke S. 427. 428 besprochenen Bronzen, sich ziemlich treu an das klassische Vorbild halten. Wie dort ist dies auch hier nicht am Körper allein, sondern auch am Kopfe deutlich; erkennt man an jenen Beispielen in Haar und Gesichtsschnitt deutlich das Vorbild polykletischer Werke oder jenes Diomed, so zeigt unser Merkurkopf in den krausen kleinen Locken und dem rundlichen Gesichte im allgemeinen deutlich das Vorbild attischer Typen derselben Epoche, der wir die Herkunft der Körperstilisierung zuschrieben. Der römische Künstler hat es übrigens sehr gut verstanden, einen gewissen Ausdruck liebenswürdig lächelnder Schlauheit hinzuzufügen, durch den er den Merkur passend zu charakterisieren suchte.

Nach der stilistischen Würdigung betrachten wir die Attribute unserer Statuette. Auf dem Kopfe trägt sie den an den römischen Merkurbronzen gewöhnlichen, kreisrunden, flachen, mit großen Flügeln ausgestatteten Hut, der hier, wie häufig, in einer sehr elegant wirkenden Weise an vier Stellen aufgestülpt ist. Ganz denselben Hut, auch mit den den Filz charakterisierenden gravierten Punkten trägt z. B. die schöne Merkurbronze in Paris, Babelon-Blanchet, Catal. des bronzes ant. Nr. 335; vgl. auch v. Sacken, Die Bronzen in Wien, Taf. 11, 3.

Die Linke trägt ein Attribut, das Wieseler zu den längsten Ausführungen veranlaßt hat; er erkannte in ihm ein „kurzes Szepter“, um welches hier die

Schlange der Heilgottheiten gewunden sei; Merkur sei also hier als Heilgott ge- 4
faßt. Irgendein wirkliches Beispiel eines Merkur mit Schlangenstab weiß er indeß nicht anzuführen.

Eine genaue Betrachtung des Originales löst diese Schwierigkeit leicht. Man sieht einen nach oben etwas dicker werdenden, glatten, runden Stab, der oben glatt abschließt. Um ihn ist nicht eine, sondern sind zwei kleine Schlangen gewunden, deren Leib da abgebrochen ist, wo er sich zu beiden Seiten des Stabes von demselben entfernte. Es war also ein Kerykeion ganz normaler römischer Gestalt, genau übereinstimmend in der Form (bis auf die hier fehlenden Flügel) wie in der Art, wie es getragen wird, mit dem jener Pariser Bronze, Babelon-Blanchet Nr. 335, die wir schon wegen des völlig gleichen Hutes verglichen haben.

Die Sandalen mit den Flügeln sind sehr geschmackvoll ausgeführt, bieten aber keinerlei Besonderheit. Bis hierher sind die Attribute — zu denen auch die Chlamys auf der linken Schulter zu rechnen ist — die bei Merkur ganz gewöhnlichen. Anders ist es mit dem an silbernem Bande über dem Rücken getragenen kleinen, eleganten Köcher mit dem üblichen spitzen Deckel. Er kann nur eine Vermischung des Hermes mit Apollo bedeuten. Schon Wieseler hat als Analogie auf eine kleine Bronze der früheren Sammlung Milani (Nr. 440 im Auktionskatalog, Frankfurt 1883) hingewiesen, wo Merkur der Beschreibung des Kataloges nach „einen Pfeilköcher über der Achsel, in der R. das Fragment einer Börse“ trägt, ferner auf zwei von Caylus, Rec. II, 78 publizierte Bronzen, wo der jugendliche Gott nur den Beutel von Merkur, dazu einmal den Köcher allein, das andere Mal aber Köcher, Helm und Ägis trägt, also einen starken Synkretismus offenbart.

Hermes und Apollon stehen sich im Mythus wie im Kultus so überaus nahe, daß eine Verschmelzung beider nicht unverständlich ist. Wurden doch beide z. B. in Olympia an einem gemeinsamen Altare, beide als musische Götter verehrt (Paus. 5, 14, 8). Denn es ist vor allem das musische Element, welches das einigende Band der beiden Gottheiten ausmacht. Auf welchem Wege unser römischer Künstler aber dazu gekommen sein mag, den Merkur mit Apoll zu verschmelzen, wird uns später vielleicht noch etwas deutlicher werden.

Wir haben das letzte und merkwürdigste Attribut der Bronze zu betrachten: die gesenkte Rechte umfaßt einen kurzen cylindrischen Gegenstand, der vorn nicht abgebrochen, sondern vollständig ist. Man wird zunächst die Möglichkeit erwägen, daß hier das normale Attribut der rechten Hand Merkurs, der Beutel, nur in fragmentierter Gestalt vorliege (vgl. zur Haltung Babelon-Blanchet Nr. 326. 328; v. Sacken Taf. 19, 8); man müßte dann annehmen, daß der herabhängende Teil des Beutels abgebrochen und die Bruchfläche schon im Altertum sauber geglättet worden sei. Allein abgesehen von der Bedenklichkeit einer solchen Annahme spricht dagegen auch der Umstand, daß der Zeigefingerrand ein klein wenig über die Abschlußfläche jenes Gegenstandes in unverletzter

Rundung herausragt, sowie ferner, daß die Form des Gegenstandes dem Ende
5 eines Beutels nicht entspricht, indem sie jeder Biegung und auch der Öffnung am oberen Ende entbehrt. Es bleibt sonach nur übrig, eine Rolle zu erkennen, deren Rand freilich nicht sichtbar gemacht ist. Eine ähnlich gebildete und gehaltene Rolle kommt indeß auch sonst an römischen Bronzen vor, so z. B. an dem Pariser Asklepios, Babelon-Blanchet Nr. 598 (vgl. Über Statuenkopien I, S. 581).

Die Rolle als Attribut des Hermes ist bis jetzt sonst nirgends sicher nachgewiesen. Auch Wieseler a. a. O. S. 31 hat kein sicheres Beispiel beizubringen gewußt; nur in modernen Ergänzungen und in mehr als zweifelhaften Fällen kann er die Rolle bei Hermes anführen; so ist bei der Bronze v. Sacken Taf. 11, 1 offenbar nur der Rest des üblichen Beutels zu erkennen. Nur die Münze, die



Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Wieseler zuletzt sehr zweifelnd anführt, zeigt, wie ich glaube, wirklich die Rolle. Wieseler zitiert die Publikation des Museum Sanclementianum, num. sel., S. II, Rom 1809, Taf. 35, 395, wo eine unter Gallienus geprägte Münze von Tyrus gegeben ist. Wieseler vermutet, daß das dort gezeichnete Attribut der rechten Hand des Hermes immerhin eine Rolle bedeuten könne. Durch die nie versagende Gefälligkeit von Imhoof-Blumer bin ich im Stande, einen Abdruck der Münze in photographischer Reproduktion hier zu veröffentlichen [Fig. 1]; derselbe macht mich zugleich aufmerksam, daß der Typus jener Münze von Tyrus auch unter Philippus und Salonina vorkommt (Babelon, Catal. des monn. gr., les Perses Achéménides Nr. 2273 Taf. 37, 17; Nr. 2358). Nach dem mir vorliegenden Abgusse der Münze zweifle ich nicht, daß Wieseler's Vermutung richtig war und wirklich eine Schriftrolle in der Hand des Hermes dargestellt ist.

Dieser Münztypus ist aber zugleich, was Wieseler nicht bemerkt hat, entscheidend für den Sinn der Schriftrolle. Hermes ist hier nicht nur ungewöhnlicherweise mit einem kurzen Mantel um den Mittelkörper bekleidet, sondern neben ihm steht ein Ibis: kein Zweifel, Hermes ist hier identifiziert mit Thoth, dem ägyptischen Gotte, dessen heiliger Vogel der Ibis ist. Daß die Griechen in Thoth ihren Hermes wiedererkannten und beide Gottheiten identifizierten, ist bekannt. Schon Herodot 2, 138 erwähnt den Hermes der Ägypter und Diodor 1, 16, 2 schildert den ägyptischen Hermes ausführlich mit den Eigenschaften des Thoth.

Daß jener Münztypus von Tyrus wirklich griechisch-ägyptischer Herkunft ist, beweist eine Kupfermünze von Alexandrien, unter Antoninus Pius, von der mir ebenfalls durch die Güte Imhoof-Blumer's ein Abguß vorliegt, der hier wiedergegeben wird [Fig. 2]. Hier erscheint genau derselbe Hermestypus mit demselben Gewande, das Kerykeion im linken Arm, unten neben ihm der Ibis; die Rechte hält hier aber den gewöhnlichen Beutel, nicht die Rolle. Dafür ist ein interessanter Zierrat auf dem Kopfe hier deutlich; es ist eine emporstehende Feder. 6
Dieselbe kommt auch bei dem Hermeskopfe vor, den eine andere unter Antoninus Pius geschlagene Kupfermünze Alexandriens zeigt, die beistehend nach Imhoof-Blumer's Abguß gegeben ist [Fig. 3]. Auf anderen Münzen als diesen von Alexandria kommt nach Imhoof's gütiger Mitteilung dieser Kopfschmuck nicht vor.



Fig. 4.

Eine zweite Bronzestatuette des Museums zu Regensburg, die wir beistehend, Fig. 4, geben (sie ist 12 cm hoch), kann sich mit der ersten künstlerisch gar nicht entfernt messen; sie gehört zu der gewöhnlichen Dutzendware der Bronzestatuetten der Kaiserzeit. Auch ihr Typus und die Attribute sind ganz gewöhnlich — und dennoch ist eine Hauptsache an diesem Typus kaum beachtet und noch gar nicht irgend befriedigend erklärt worden. Ich meine die Feder, die über dem Kopfe emporsteht.

Betrachten wir die Figur näher; sie stand auf dem rechten Fuße, der verloren ist; der linke ist entlastet; auf der rechten Schulter ist die Chlamys geknüpft, die nach dem linken Arme herübergezogen und um denselben gewickelt ist; das herabhängende Ende und die linke Hand fehlen. Im Arme ruht das Kerykeion. Die vorgestreckte Rechte hält den gefüllten Beutel. Der Kopf ist nach der Seite des Standbeines gewendet; er zeigt kurzes, emporstrebendes Haar; die Augen sind nicht eingesetzt, die Pupillen sind eingraviert. Der schlanke

Körperbau, die Anordnung der Chlamys, die Bildung des Kopfes mit dem etwas erregten Ausdruck und den zusammengezogenen Brauen lehren, daß hier die Formgebung der hellenistischen Epoche zu Grunde liegt. Im Haare liegt ein Kranz von langen, spitzen Blättern, ohne Zweifel von Lorbeer. Ferner erkennt man die beiden am Kopfe ansetzenden Flügel und in der Mitte zwischen diesen 7 und den Blättern des Kranzes einen gerade emporstehenden Gegenstand mit einer tiefer liegenden Mittelrippe, der nur eine Feder sein kann. Diese Erklärung wird durch andere Exemplare bestätigt, wo die Feder noch deutlicher ist. Zumeist ist das Attribut der Feder auch mit dem Lorbeerkranze verbunden. Es stimmt ferner auch die Anordnung der Chlamys sehr häufig überein und die Bildung des Kopfes und der Körperformen ist immer in der Art der Regensburger Bronze, also auf der Basis hellenistischen Stiles. Die Fundorte der Bronzen dieses Typus, die bekannt sind, gehören den verschiedensten Gegenden an: Athen, Italien, namentlich Pompeji, Gallien und Germanien. Man vergleiche Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes ant. Nr. 356. 357. 358. 359. 360. Sal. Reinach, Ant. nation., bronzes figurés de la Gaule rom. Nr. 48. 49. Schumacher, Samml. ant. Bronzen in Karlsruhe Nr. 934 (aus Athen). Antich. d'Ercol. VI, bronzi II, S. 125, Taf. 33, 1. 3; S. 129, Taf. 34, 1. Montfaucon, Antiqu. expl. I, Taf. 68, 5; 69, 3. v. Sacken, Bronzen in Wien Taf. XI, 1. Arch. Anzeiger 1889, S. 105 f., in Dresden (Kranz, Flügel und Feder wie an der Regensburger Figur nach freundlicher Mitteilung P. Herrmann's). Röm. Mitteil. IV, 1889, Taf. 11, S. 312, aus Ruvo, sehr oxydiert, wodurch die Feder etwas undeutlich geworden ist. Endlich befindet sich ein dem Regensburger völlig gleichendes Stück in Zürich (Ulrich und Heizmann, Katal. d. Samml. d. antiqu. Ges., 2. Teil, Taf. 1, Nr. 2857, S. 16; vgl. Reinach, Rép. II, 162, 7. 8 aus Frankreich) und ein sehr ähnliches, nur geringeres und kleineres Exemplar, an dem wie öfter der Kranz nur durch einen runden Reif angedeutet ist, im Antiquarium zu München (Nr. 93).

Diese Bildung des Hermes mit der emporstehenden Feder ist bisher meines Wissens kaum beachtet und jedenfalls nicht erklärt worden. Babelon nennt diesen Typus „Herm-Apollon", indem der Lorbeerkranz von Apollon, die Feder von den Musen entlehnt sei. Allein wie man dazu hätte kommen sollen, Merkur mit einem Attribute der Musen auszustatten, weiß er nicht anzugeben. Ich hatte längst die Vermutung, daß jene Feder alexandrinischer Herkunft sei und auf der Identifikation mit Thoth beruhen müsse. Da gaben mir die Münzen die Gewißheit, deren Kenntnis ich der Gefälligkeit Imhoof-Blumer's verdanke. Sie beweisen, daß der Hermes mit dem Ibis, also der Hermes-Thoth in Alexandrien mit der Feder auf dem Kopfe dargestellt ward.

Den regelmäßigen ägyptischen Typen des Thoth[1] gehört allerdings die einzelne auf dem Kopfe emporstehende Feder nicht an, obwohl Thoth auch mit

[1] Die Kenntnis dieser ward mir durch die gütige Unterstützung von Georg Ebers wesentlich erleichtert.

Federn auf dem Kopfe erscheint (Lanzone, Dizion. di mitol. egiz. Taf. 402, 3. 403. 404, 3); allein er trägt die Feder öfter, wie die Schreibtafel in der Hand, und, vor allem, in der Gestalt als Ibis auf dem Gestell ist regelmäßig eine einzelne Feder vor ihm aufgepflanzt (z. B. ebenda Taf. 405, 3). Ferner ist die emporstehende Feder das regelmäßige Attribut auf dem Kopfe der Ma, der Göttin der Wahrheit, die schon im Totenbuche (Kap. 141, 111) Gattin des Thoth genannt wird. Sonst heißt sie auch seine Schwester, während Thoth fortwährend „der auf der Ma (Wahrheit) Ruhende" genannt und ganz gewöhnlich mit Ma zusammen dargestellt wird. Der Ma aber ist die einzelne Feder so sehr charakteristisch, daß sie manchmal nur durch sie dargestellt wird, wie Thoth durch den Ibis mit der Feder davor. 8

Thoth ist bekanntlich der Gott aller Klugheit, der Herr und Erfinder aller Wissenschaft und aller Kunst, auch der Musik, und insbesondere der Herr und Erfinder alles Schriftwesens. Als Gott der Klugheit identifizierten die Griechen ihn mit ihrem Hermes. So entstand jener ägyptisch-griechische Hermes, der Erfinder aller Rede, Schrift und Musik, *ὁ τῶν λόγων ἡγεμών, ὁ γραμματικῆς καὶ μουσικῆς εὑρέτης* (Plut., de Is. et Osir. 3), der Schöpfer der Worte, der Schrift, der Götteropfer, der Sternkunde, der Palästra, der Körperpflege, der Lyra und des Ölbaums (Diodor 1, 16, 2). Er galt daher im alten Götterstaat als der *ἱερογραμματεύς*, der heilige Schreiber (Diodor a. a. O.). Der *ἱερογραμματεύς* der Wirklichkeit aber hatte bei den Ägyptern, wie wir aus Clemens, Strom. VI, 4, erfahren und ein römisches Relief mit ägyptischer Priesterprozession, Visconti, Mus. Chiaram. Taf. 2, bestätigt, *πτερὰ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς*, aufrecht stehende Federn auf dem Kopfe. [Amelung, Vatican II Taf. 7 Nr. 55.]

Weniger aus den ägyptischen Kultbildern als aus der volkstümlichen Vorstellung des Hermes-Thoth als heiligen Schreibers, als *ἱερογραμματεύς* scheint also die Feder auf dem Kopfe seines alexandrinischen Typus entstanden zu sein, obwohl jene auf den ägyptischen Bildern vorkommende Verbindung der einzelnen emporstehenden Feder mit Thoth und vor allem die mit seiner Genossin Ma entschieden mitgewirkt hat. Die Feder bezeichnet den Hermes als den Erfinder von Wort und Schrift und als den Herrn der Klugheit.

Daß der Lorbeerkranz hinzugefügt zu werden pflegte, darf uns nicht wundern; denn jener Hermes-Thoth ist ja auch ein musischer Gott, ist Erfinder aller Musik, und auf diese Seite seines Wesens wies die alexandrinische Kunst durch den apollinischen Lorbeerkranz hin.

Es liegt nahe zu vermuten, daß das Attribut der auf dem Kopfe emporstehenden Feder auch an der zweiten Stelle, an der es im griechisch-römischen Kunstbereiche erscheint, die gleiche Bedeutung und Herkunft habe wie an der ersten. Jenes zweite Vorkommen ist das bei den Musen. Wie vom Hermes mit der Feder besitzen wir auch von den Musen mit diesem Attribut nur Denkmäler römischer Zeit, die frühestens auf hellenistische Vorbilder zurückgehen.

Die Sage vom Kampfe der Musen und Sirenen, nach welchem jene sich mit letzterer Federn schmückten, erscheint literarisch erst bei Pausanias (9, 34, 3) und in der Kunst nur in Denkmälern der Kaiserzeit. Es kann diese Sage sehr wohl nur zur Erklärung des Kunsttypus der Musen mit den Federn auf dem Kopfe entstanden sein. Der Typus selbst aber wird in Alexandrien gebildet sein. Auch hier bedeutete die Feder auf dem Kopfe nichts anderes als bei Hermes: sie bezeichnet die Musen als die Herrinnen alles Geisteslebens, der Wissenschaft und der Kunst.

Die Genossinnen des ägyptischen Hermes-Thoth in seiner heiligen Stadt Hermupolis nannten die Griechen, wie aus Plutarch, de Is. et Osir. 3, hervorgeht, 9 „Musen“; unter diesen nahm die Ma, mit der Feder auf dem Kopfe, die Göttin der Wahrheit und Gerechtigkeit, ohne Zweifel eine besonders hervorragende Rolle ein: von ihr wird das Federattribut dann allen Musen der alexandrinischen Religion zugekommen sein.

Wenn wir jetzt zu der ersten Regensburger Bronze zurückkehren, so werden uns nun erst seine zwei merkwürdigen Attribute verständlich. Er trägt zwar die Feder nicht, allein auch er ist von der alexandrinischen Identifikation mit Thoth beeinflußt. Statt des apollinischen Lorbeerkranzes ist ihm der apollinische Köcher gegeben, ihn als Herrn apollinisch-musischen Wesens zu bezeichnen, und die Rolle in der Rechten ist ganz aus jener Vorstellung des Hermes Thoth als des heiligen Schreibers, des Erfinders und Herrn alles Schriftwesens geflossen. Sie ist frei aus dieser Idee geschaffen, nicht etwa ägyptischen Kunstvorbildern nachgeahmt; aber gerade darin zeigt sich echt alexandrinisch-griechische Weise. Daß die Rolle alexandrinisch und nur aus der Identifikation des Hermes mit Thoth herzuleiten ist, beweist jener Münztypus mit dem vom Ibis begleiteten Hermes mit der Rolle.

Dies Resultat erklärt das Attribut auch bei dem zweiten Gotte, bei dem es in der griechisch-römischen Kunst vorkommt, bei Asklepios.[1] Denn auch mit Asklepios ward Thoth, als der Erfinder auch der Heilkunst, identifiziert. Aus dem reinen griechischen Begriff des Asklepios, seinem Kult- und Heilgebrauch, dem Tempelschlaf und der Art von Hilfe, die er und seine Genossen gewähren, ist die Schriftrolle nicht zu erklären. In Alexandrien konnte sie ihm sehr leicht durch Mischung mit dem Wesen des Thoth, des Herrn aller Schrift und alles, auch des ärztlichen Wissens zugeteilt werden. Eine bedeutende statuarische Schöpfung, von der noch erhaltene Kopien und freiere Nachbildungen zeugen, stellte Asklepios sinnend mit der Rolle in der Hand dar.[2] Die Charakteristik in Kopf und Körper, die sich von dem klassischen Stile völlig entfernt und altes,

---

[1] Die Beispiele, sämtlich aus römischer Zeit, zuletzt gesammelt in Pauly-Wissowa, Real-Encycl. II, 1680. Eine kleine Marmorgruppe des Asklepios und der Hygieia von Athen aus der Kaiserzeit gibt dem Gotte ebenfalls die Rolle; ich habe die Gruppe im Kunsthandel notiert.

[2] Vgl. Amelung, Führer durch Florenz Nr. 186. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 219—221.

welkes Fleisch nachbildet, scheint mir unmöglich in vorhellenistischer Zeit.[1] Wir haben hier vermutlich eine der bedeutendsten Schöpfungen alexandrinischer Götterbildung vor uns.

So zeigt sich immer mehr und mehr, wie vieles in der uns erhaltenen römischen Kunst auf jene in Alexandrien erfolgte Vereinigung der griechischen Kultur mit der des alten Wunderlandes Ägypten zurückgeht.

Noch eine dritte Bronze aus Deutschland sei hier kurz besprochen, obwohl sie einem ganz anderen Kreise angehört. Es ist keine der gewöhnlichen für den Kultus gearbeiteten Figuren, sondern eine der in der Klasse der kleinen Bronzen seltenen Kopien eines kunstgeschichtlich berühmten Werkes, einer Athletenstatue (vgl. Über Statuenkopien I, Abh. Bayr. Akad. 1896, S. 580 f.).



Fig. 5.

Die Bronze befindet sich im Provinzialmuseum zu Trier, wo ich im vergangenen Jahre zuerst auf sie aufmerksam wurde. Der Gefälligkeit von F. Hettner verdanke ich die Photographie, die er hier zu publizieren freundlichst gestattete. Leider ist die Figur in sehr schlechtem Zustande und durch Oxydation ganz entstellt. Man kann nur eben das Motiv noch erkennen; allein dies bildet hier auch das Hauptinteresse.

Ich habe „Meisterwerke“ S. 470 die schöne Florentiner Athletenstatue,[2] die mit einer abscheulichen Vase in den Händen restauriert, aber von Leo Bloch in einer noch viel geschmack- und urteilsloseren Weise (Röm. Mitt. 1892, S. 86) ergänzt worden war, mit Hilfe einer Nachbildung auf einer Gemme [Antike Gemmen Taf. 44, 17] als Apoxyomenos mit der Strigilis erklärt; ich wies nach, daß die Rechte den Griff der Strigilis hielt und die Linke in die Schneide derselben faßte, wie ich damals glaubte, erklären zu müssen, „um den Schenkel energischer abzukratzen“. Eine Berichtigung dieser letzteren Erklärung des Motivs, zugleich aber eine Bestätigung meiner Feststellung desselben, brachte dann ein

---

[1] Dies scheint auch Amelung's Meinung; entschieden unrichtig urteilt Arndt a. a. O.

[2] Vgl. jetzt Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz Nr. 25.

von P. Hartwig in der Berliner Philol. Wochenschrift 1897, S. 30 besprochener Fund. Es war dies eine Marmorstatuette von Frascati [jetzt in Boston], eine kleine Wiederholung der Florentiner Statue mit vollständig erhaltenen Armen, wo denn, genau wie ich es verlangt hatte, die Rechte den Griff der Strigilis faßt, während die Linke herein greift, indem „der Daumen der Linken in der Schneide der Strigilis ruht", jedoch, wie Hartwig bemerkt, nicht um den Schenkel zu reinigen, den die Strigilis nicht berührt, sondern um den Schmutz aus dem Geräte zu entfernen. [Österr. Jahreshefte 1901 S. 151.]

Jetzt kommt die Trierer Bronzefigur als neue Wiederholung derselben, im Altertum offenbar berühmten Statue hinzu. Auch hier hält die Rechte den Griff der Strigilis, während die Linke in die Schneide faßt, und auch hier ist deutlich, daß es sich nicht um das Reinigen des Schenkels, der kaum berührt wird, sondern um das des Gerätes selbst handelt.[1]

Eine kleine Abweichung von der Gemme und vermutlich auch von dem Originale des Florentiner Marmors besteht darin, daß der rechte Unterarm mehr gesenkt ist, während dort die rechte Hand über den Unterleib zu stehen kommt. Die Handlung bekommt dadurch mehr Energie, als sie in der Bronze hat. Ferner ist an der Trierer Figur der Oberkörper aufrechter und der Kopf weniger nach vorne als nach seiner linken Seite geneigt. Auch dies ist gewiß eine Abweichung vom ursprünglichen Original; sie nimmt dem Motiv die gespannte Aufmerksamkeit, die für diese Schöpfung so charakteristisch ist. Die Formen des Körpers und Kopfes der Bronze sind zu sehr zerstört, als daß sie sich näher vergleichen ließen. Am Kopfe ist das aufstrebende Stirnhaar nicht, wohl aber der rundliche attische Gesamttypus deutlich. Die Beinstellung stimmt mit dem Marmor; die Füße sind indeß zerstört. Die Bronze ist also eine etwas freie, im einzelnen nicht ganz treue Kopie jenes Meisterwerkes, das in Größe des Originales in der Florentiner Statue kopiert erhalten ist, deren Motiv so lange mißverstanden ward.

Von der dem Vernehmen nach neuerdings in Ephesos gefundenen Bronzestatue, die eine Wiederholung der Florentiner sein soll, habe ich keine nähere Kenntnis. [Forschungen in Ephesos I S. 181 ff. Österr. Jahresh. 1902 S. 214.]

---

[1] Dasselbe Motiv, das Auswischen der Strigilis mit dem Finger, aber bei mehr gehobener Armhaltung, zeigt der Peleus auf der schönen, in die letzten Dezennien des 5. Jahrhunderts gehörigen Vase, Museo ital. di ant. class. II, Taf. 2 A; die Linke hält hier die Strigilis, während der Daumen der Rechten den Schmutz herausstreift.

RÖMISCH-ÄGYPTISCHE BRONZEN

(BONNER JAHRBÜCHER HEFT 107
Tafel IV [= Tafel 38])

I. APIS

Es gibt in den öffentlichen und privaten Sammlungen antiker Bronze- 37 statuetten zerstreut eine ganze Anzahl von Figuren, welche einen jungen Stier darstellen, und zwar in vollendetem Stile der griechisch-römischen Epoche. Das kraftvolle jugendliche Tier ist im Schreiten gebildet und es pflegt einer der Vorderfüße gehoben zu sein. Die ganze Haltung ist stolz, der Kopf aufgerichtet; er pflegt etwas nach der einen Seite gewendet zu sein. Die Hörner sind noch ganz kurz, um die Jugend des Tieres anzudeuten; die Formen des Kopfes und ganzen Körpers sind überaus gedrungen und kraftvoll; die faltige Wamme, die vom Unterkiefer aus an Hals und Brust herabgeht, ist sehr ausgebildet; der Nacken ist von mächtiger Gestalt. Zumeist ist der Schweif gehoben, und sein Büschel liegt auf der einen Seite des Rückens. Das Ganze bietet ein prächtiges Bild von stolzer Kraft.

Die beigefügte Tafel IV [Tafel 38] gibt ein gutes und charakteristisches Exemplar dieses Typus wieder, das aus Griechenland stammt;[1] andere sind in Italien gefunden, allein der Typus kommt häufiger auch in den Donau- und den Rheingegenden vor, wodurch seine Besprechung an diesem Orte gerechtfertigt wird.

Veranlaßt durch das hier abgebildete Exemplar bin ich dem Typus nachgegangen und habe zu meiner Überraschung bemerkt, daß eine Eigentümlichkeit, die mir an diesem aufgefallen war, regelmäßig auch an den anderen Exemplaren wiederkehrte. Der Stier hat, wie die eine Ansicht auf unserer Tafel zeigt, auf dem Nacken in der Mitte zwischen den Ohren, hinter dem die Hörner ver- 38 bindenden Wulste ein rundes Loch von 5 mm Durchmesser und 12 mm Tiefe, also ein Loch für einen starken runden Zapfen.

---

[1] In Privatsammlung in München [jetzt Frankfurt a. M.]; Höhe 0,085; Länge 0,095; Vollguß. Das rechte Horn ist abgebrochen. Die Unterteile der vier Beine und der größere Teil des gehobenen Schweifes sind ergänzt, letzterer nicht ganz richtig; er sollte nicht kreisförmig gebogen sein, was steif und nicht natürlich wirkt, sondern, wie andere Exemplare lehren, an denen dieser Teil alt ist, oben horizontal. An den Augen waren die Pupillen aus glänzendem Materiale eingesetzt; sie sind jetzt ausgefallen.

Ganz dieselbe Eigentümlichkeit konnte ich nun bei folgenden Exemplaren dieses Typus konstatieren: Im British Museum ist Nr. 1807 des neuen Catalogue of the bronzes ein kleines, aber ausgezeichnetes Exemplar, mit schönster Patina. Es hat das Loch genau an derselben Stelle wie das unsrige. Das gleiche ist der Fall bei der geringeren Replik Nr. 1812. Ebenda Nr. 1808 ist ein moderner hohler Nachguß nach einem guten antiken Exemplare mit dem charakteristischen Loche. In Paris ist im Cabinet des médailles ein vorzügliches Exemplar des Typus mit dem üblichen runden Loche, das ausnahmsweise im Kataloge (Babelon-Blanchet Nr. 1158) bemerkt ist, während bei anderen Exemplaren ebenda, einem guten (Nr. 1162) und einem geringen (Nr. 1161) das Loch zwar vorhanden, aber, wie gewöhnlich, bisher nicht bemerkt ward. Im Museo civico zu Bologna ist unter den römischen Bronzen ein kleines ausgezeichnetes feines Exemplar mit dem üblichen Loch; ebenda ein größerer hohlgegossener Stier des Typus, der aber gefälscht ist. Ein gutes Stück ist auch in Wien, Sacken, Die Bronzen, Taf. 51, 2 (= Reinach, Répert. II, S. 734, 3); nach freundlicher Mitteilung von Schneider's befindet sich auch hier das übliche runde Loch an der gewöhnlichen Stelle. Ein größeres gutes Exemplar ist der Stier aus Brigetio in Wien, Wiener Vorlegeblätter Serie B, Taf. 5, 3. Hier ist noch ein Zapfen an der üblichen Stelle erhalten, aber nicht ein runder, sondern ein vierkantiger. Ein recht hübsches kleines aber gutes Exemplar besitzt das Museum in der Ulrichskirche zu Regensburg; es ist 1858 bei Obertraubling in der Gegend von Regensburg bei Eisenbahnbauten gefunden worden und ist als ein vermutliches „Cohortenzeichen" erwähnt in den Verhandl. d. histor. Vereins d. Oberpfalz Bd. 19 S. 303. 392; 21 S. 7; Wieseler gab in seinen Archäol. Beiträgen I, Taf. Nr. 1, S. 2 (Abhandl. d. Gött. Ges. d. Wiss. Bd. 35) eine kleine Umrißzeichnung davon und hob die Güte der Arbeit hervor. Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Steinmetz, dem ich eine Photographie verdanke, befindet sich auch hier an der üblichen Stelle das runde tiefe Loch, „das bis heute mit Wachs verschmiert war". Sehr ähnlich ist diesem Regensburger Exemplar eines, das 1898 vom Museum of fine arts in Boston erworben wurde und von E. Robinson im Report for 1898 S. 33 Nr. 38 kurz beschrieben ist; auch von diesem liegt mir Photographie vor, und E. Robinson konstatierte auf mein Befragen auch hier das Loch an der üblichen Stelle. Ein bei Grand in den Vogesen gefundenes ebenfalls gutes Exemplar ist im Musée de St. Germain und von Sal. Reinach im Katalog der dortigen Bronzen Nr. 284 beschrieben und abgebildet (= Sal. Reinach, Répert. II, S. 736, 4). Auf meine Anfrage teilte mir Sal. Reinach unter Beifügung einer eigens dafür aufgenommenen Photographie der Oberansicht der Figur freundlichst mit, daß hier an der gewöhnlichen Stelle des Nackens in der Mitte zwischen den Ohren zwar nicht das übliche Loch, aber der Rest eines abgebrochenen runden Zapfens zu sehen ist von der Größe des sonst gewöhnlichen Loches. Ob bei drei Bronzen dieses

Typus von Industria in Turin und bei einer von Mézy in Frankreich (Sal. Reinach, Répert. II, S. 734, 4. 5; 735, 4; 736, 2) das Loch vorhanden ist, wie ich vermuten möchte, kann ich nicht angeben.

Im Museum zu Zürich befindet sich ein Exemplar des Typus, das ein Loch in der Stirne und ein größeres in der Mitte des Rückens hat (Katalog d. Samml. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, 2. Teil, von Ulrich und Heizmann, Nr. 2906, S. 18; jetzt Nr. 158; Benndorf, Antiken von Zürich, in Mitteil. d. antiquar. Ges. von Zürich, XVII, 7, 1872, S. 136, Nr. 101; Sal. Reinach, Répert. II, S. 736, 1). In der Exposition rétrospective zu Paris 1900 war als Nr. 318 ein etwas grobes aus Gallien stammendes Exemplar des Typus ausgestellt; in der Mitte des Haares zwischen den Hörnern befand sich ein rundes Loch und weiter hinten auf dem Rücken ein großes viereckiges Loch. Auch in der Vatikanischen Bibliothek bemerkte ich ein gutes Exemplar mit dem runden Loche auf dem Nacken hinter den Hörnern und einem Loche auf dem Rücken. Endlich notiert der Katalog von Babelon und Blanchet bei zwei Exemplaren des Cabinet des médailles zu Paris (Nr. 1159, 1160) ein viereckiges Loch auf dem Rücken.



Fig. 1.

Bei einigen wenigen Exemplaren sind nun Attribute erhalten, die uns über die an den besprochenen verlorenen aufklären können. An zwei künstlerisch geringen und kleinen Exemplaren des Typus im British Museum (Nr. 1804 und 1805 des Catalogue) ist zwischen den Hörnern ein Halbmond (bei dem einen, 1805, bezeichnet der Katalog den Halbmond als modern; ich hielt ihn an beiden Stücken für antik). Ferner ist im Museum zu Neapel Nr. 4934 ein zwar kleines und geringes Exemplar aus Herculaneum, das aber ebenfalls den Halbmond wohlerhalten auf dem Nacken zeigt (abg. Bronzi d'Ercolano I S. 113; Sal. Reinach, Rép. II, S. 735, 2); wir geben dieses Stück beistehend Fig. 1 nach einer photographischen Aufnahme wieder, die wir der Gefälligkeit von G. Patroni verdanken.

Aus diesen kleinen geringen Exemplaren, wo ein Halbmond auf dem Nacken mitgegossen ist, darf man schließen, daß das bei den besseren besonders eingezapft gewesene Attribut wenigstens zum Teil auch ein Halbmond gewesen sein wird. In einer Villa bei Pompeji wurden neuerdings nach dem Berichte

40 der Notizie d. scavi 1899, S. 392 ff. in einem Raume gefunden: eine silberne Statuette einer Isis-Fortuna, eine Venus, eine aufgerichtete Schlange, ein Bronzekandelaber, eine Opferschale, Kannenhenkel u. dgl., endlich ein Bronzestier unseres Typus, ein sehr gutes Exemplar; von einem Loche wird nichts erwähnt; es wird gewiß vorhanden, aber wegen Oxydation nicht so deutlich sein. Es fand sich dazu ein silberner Halbmond, der unten gebrochen ist. Ich vermute, daß dieser silberne Halbmond einst auf dem Nacken des Stieres eingezapft war. Der Typus unseres Stieres mit dem Halbmond auf dem Nacken erscheint aber auch gemalt auf einem in das Museum zu Neapel verbrachten pompejanischen Wandbild (Helbig Nr. 1105b; Pitture d'Ercol. III S. 150); der Stier, der einst weiß war, erscheint jetzt gelb. Auf einer Gemme bei Gori, Thes. gemm. astrif. 142 und Mus. Flor., gemmae ant. II, 78, 3 erscheint ebenfalls der Stier mit dem Halbmond zwischen den Hörnern; über dem Rücken ein Stern. Auch ein bei Nîmes gefundener Karneol zeigt den Stier unseres Typus mit einem Halbmond über der Stirne (Caylus, Recueil d'ant. III, 6, 6).

Auch für das an einigen Exemplaren unserer Bronzen auf dem Rücken befindliche größere Loch ergibt sich aus einigen Gemmen eine Erklärung: ein Karneol in Wien zeigt auf dem Rücken des mit Halsbändern geschmückten Stieres mit dem Halbmonde zwischen den Hörnern eine sitzende weibliche Gestalt mit bogenförmigem Gewand und Szepter (Sacken u. Kenner S. 431, 137; vgl. Stephani, Compte rendu 1866, S. 105), und ein anderer Karneol zeigt Nike mit Palmzweig sitzend auf dem Stier mit dem Halbmond (Stephani a. a. O.; Gerhard, Ges. Abh. Taf. 11, 8; Müller-Wieseler, Denkm. II^3, 176a). Eine Göttin mit Kalathos und Szepter scheint auf einer nur durch die Zeichnung bei Gori, Thes. gemm. astrif. 1, 23 (vgl. Drexler in Roschers Lexikon II, 455, 44) bekannten Gemme auf dem Stier zu sitzen, der hier ohne Halbmond gebildet ist; doch ist der Halbmond daneben im Raume dargestellt, zugleich mit einem Sterne, der Büste des Helios und einer Schlange. Auf dem Nacken des Stieres ein Vogel.

Indeß ist der Halbmond doch nicht das einzige Attribut, das wir an jener Stelle auf dem Nacken unseres Stiertypus eingezapft zu denken haben. Ein größeres (etwa 13 cm hohes), 1872 in Pompeji gefundenes Exemplar unserer Stierbronzen in Neapel Nr. 109344 (umstehend Fig. 2 nach einer G. Patroni verdankten photographischen Aufnahme) zeigt an der gewöhnlichen Stelle zwischen den Ohren die noch fest antik eingezapfte, niemals ausgefallen gewesene kleine Figur eines Vogels mit gekrümmtem Schnabel und großen kreisrunden Augen; es ist deutlich und unleugbar eine kleine Eule, ein Käuzchen, der Vogel der Athena. Eine kleine sehr oxydierte Bronze aus Rom dagegen, die nur durch Caylus, Recueil d'ant. III, S. 14, 3. 4 (= Sal. Reinach, Répert. II, S. 737, 1) bekannt ist, zeigt einen relativ größer gebildeten Raubvogel, nach der Abbildung und nach Caylus' Angabe deutlich einen Adler an der-

selben Stelle auf dem Nacken des Stieres aufsitzend; doch der Stier hat hier nicht unseren lebendigen bewegten Typus mit dem gehobenen Vorderbein und



Fig. 2.

Schweif, sondern ruhige, steifere Stellung. Auf Grund der Neapeler Bronze 41 indeß müssen wir vermuten, daß auch an den Stieren unseres bewegten Typus, an denen nur das Zapfenloch auf dem Nacken erhalten ist, nicht nur ein Halbmond, sondern zuweilen auch ein Vogel eingezapft war.

Es ist klar, daß das prachtvolle Bild eines jugendlichen Stieres voll Mut und Kraft, das die guten Exemplare unseres Typus zeigen, nicht einem gewöhnlichen, sondern einem dämonischen Tiere gilt: es ist der göttliche Stier von Memphis, es ist Apis, dessen Kultus, aus der Urzeit überliefert, gerade in den späten Epochen, wohl eben wegen des Reizes des Altertümlichen und Absonderlichen so hohes Ansehen genoß.

42 Unser Typus ist allerdings eine griechisch-römische Umgestaltung des ägyptischen Apis. Dieser hat eine runde Scheibe zwischen den Hörnern, vor welcher sich die Uräusschlange zu erheben pflegt. Die Scheibe bedeutet in ägyptischer Kunst immer die Sonne (vgl. Ed. Meyer in Roschers Lexikon I, 420). Echt ägyptische Bronzestatuetten des Apis sind mit dem Kulte der ägyptischen Gottheiten in römischer Zeit weit verbreitet worden; es haben sich solche auch am Rheine gefunden.[1] Man hat angenommen,[2] daß „diese Stücke nur mitgebracht und aufgestellt worden seien, um dem ganzen Kulte einen mehr ägyptischen fremdartigen Charakter zu geben“. Da wir nun aber einen eigenen griechisch-römischen Apis-Typus nachweisen können, der auch an der Donau und Rhein verbreitet war, wird anders hierüber zu urteilen sein.

Die alexandrinischen Münzen des memphitischen Gaues zeigen ebenfalls den ägyptischen Typus des Apis, d. h. die runde Scheibe zwischen den Hörnern. Dem gegenüber befremdet zunächst die Mondsichel und der Raubvogel bei unserem griechisch-römischen Typus. Doch läßt sich unschwer erkennen, wie man zu diesen Attributen kam.

Zunächst ist zu erwähnen, daß es nach Plinius (nat. hist. 8, 184) zu den Merkmalen des Apis gehörte, daß auf seiner rechten Seite ein heller Fleck von der Gestalt der Mondsichel sich befinde („insigne ei in dextro latere candicans macula cornibus lunae crescere incipientis“). Auch Aelian, hist. anim. 11, 10 erwähnt ein Zeichen in Gestalt des Mondes an dem Apis (*τὸ μηνοειδὲς τῆς σελήνης κατηγορεῖ σχῆμα τῷ συνιέντι σημεῖον ἄλλο*). In der Tat sieht man auf der rechten Flanke des Apis auf einigen Münzen des memphitischen Gaues (aus Hadrians Zeit, Brit. mus., coins Alexandria S. 95, Taf. 25, 812) den Halbmond. Auch auf einer von Bartoli gestochenen Marmorbasis des alten Museum Odescalchi erscheint ein Stier, natürlich Apis, mit dem Halbmond auf der Flanke.

Ferner ist daran zu erinnern, daß der Apis nach den griechisch-römischen Zeugnissen überhaupt in eine enge Beziehung zum Monde gesetzt wurde. Nach Herodot (3, 28) ist es ein himmlischer Lichtstrahl, der in eine Kuh fährt und

[1] Wiedemann in diesen Bonner Jahrbüchern, Heft 78, S. 122 ff.; Heft 88, S. 238 ff. Ein echt ägyptischer kleiner Apis mit der Scheibe ist auch der im Brit. Mus., Catal. of bronzes Nr. 1803 aus Samml. Blacas, der dort unter den griechisch-römischen verzeichnet ist. Ägyptischer Apis aus Mainz, Wagener, Handbuch d. in Deutschl. entd. Altert. aus heidnischer Zeit (1842), S. 414, Taf. 72, Nr. 739.

[2] Wiedemann Heft 88 S. 239.

hier den göttlichen Apis zeugt; die Kuh bleibt nach dieser jungfräulichen Geburt immer Jungfrau. Nach Plutarch (de Is. et Osir. 43) ist es jedoch ein Strahl des Mondes, der in die Gottesmutter, die Kuh, fährt und hier den Apis zeugt. Deshalb, fährt Plutarch fort, gleiche auch vieles am Apis, wo Helles von Dunklem umgeben sei, den Gestalten des Mondes. Nach Maspero-Mariette, Le Sérapéum de Memphis I (1882) S. 127 lassen gemalte ägyptische Darstellungen des Apis auf der Brust wie an den Seiten halbmondförmige helle Stellen erkennen. So ist denn der Apis nach Aelian, hist. anim. 11, 10 der Selene heilig 43 (*ἀνάθημα Σελήνῃ*). Auf Münzen des memphitischen Gaues kommt im Raume neben Apis, der die Scheibe zwischen den Hörnern trägt, der Halbmond vor (Maspero-Mariette, Le Sérapéum Taf. 4, C).

Man sieht, es waren Elemente genug gegeben, welche die griechisch-römische, für Nichtägypter arbeitende Kunst veranlassen konnten, an Stelle der ihr fremden Scheibe den Halbmond zwischen die Hörner des Apis zu setzen. Wahrscheinlich wirkte dabei auch mit, daß der Mond bei den Griechen in älterer Zeit als volle runde Scheibe,[1] also ebenso gebildet wurde wie die Ägypter die Sonne darstellten. Es mögen die Griechen diese Scheibe bei Apis als Mond mißverstanden und daher dann späterhin an ihre Stelle die in der späteren Kunst als Bild des Mondes herrschende Mondsichel gesetzt haben, indem sie sich der angeführten Traditionen von der engen Beziehung des Mondes zum Apis bewußt waren. Völlig analog ist es, wenn auch Isis, die in ägyptischer Typik die Sonnenscheibe zwischen Hörnern trägt, von der griechisch-römischen Kunst zuweilen mit der Mondsichel auf dem Kopfe dargestellt wurde (vgl. Drexler in Roschers Lexikon II, 437).

Der Raubvogel aber, den wir zuweilen auf dem Nacken des griechisch-römischen Apis sitzend fanden, erklärt sich durch die Tradition bei Herodot 3, 28, wonach es eines der Merkzeichen des Apis war, daß er auf dem Nacken das Bild eines Adlers zeigte (*ἐπὶ δὲ τοῦ νώτου αἰετὸν εἰκασμένον*). Ägyptische Bronzefiguren des Apis stellen in der Tat auf dem Nacken das eingravierte Bild eines Raubvogels, und zwar eines Geiers dar (Maspero-Mariette, Le Sérapéum I [1882] S. 127; Berliner Verz. d. ägypt. Altert. 1894, S. 214). Die griechisch-römische Kunst hat in ihrer freien lebendigen Weise, zu der eine dem Körper aufgezeichnete Tierfigur nicht gepaßt hätte, dies Kennzeichen, den Raubvogel auf dem Nacken, in voller plastischer Figur ausgestaltet. Die Kennzeichen, welche eine Veränderung der natürlichen Oberfläche des Stierkörpers bedingt hätten, wie das steife Dreieck auf der Stirne und den Halbmond auf der Flanke, hat die griechisch-römische Kunst ganz weggelassen; sie hat sich mit den plastischen Aufsätzen auf dem Nacken begnügt.

Ist somit der Adler auf dem Nacken der oben S. 40 [S. 364] erwähnten Caylusschen Bronze völlig erklärlich, so bedarf dagegen die kleine Eule, die wir bei

[1] Vgl. W. H. Roscher, Selene und Verwandtes S. 20 f.

dem Neapler Exemplar (Fig. 2) an gleicher Stelle fanden, noch der Deutung. Die Eule ist der Vogel der Athena; was hat aber diese mit Apis zu tun? Wenn wir bedenken, daß wir mit unseren Apis-Figuren uns auf dem Boden des blühendsten Synkretismus griechischer und ägyptischer Vorstellungen befinden, so ist die Erklärung wohl unschwer zu finden: Apis ward von den Griechen (bekanntlich schon bei Herodot) dem Epaphos, und Io (wenigstens seit der alexandrinischen Epoche) der Isis gleich gesetzt; Epaphos-Apis ist der Sohn der Io-Isis. Isis ward als Kuh gedacht; sie ward vielfach gleichgesetzt der Neit oder Nit (vgl. Drexler in Roschers Lexikon III, 440. 441), die ebenfalls als Kuh gedacht wird, als „die große Kuh, welche Ra geboren hat", und die, wie es scheint, als Kuh auf den Münzen des Nomos Saites gebildet wird. Neit ward aber von den Griechen der Athena gleichgesetzt, und auf jenen Münzen pflegt sie in der Gestalt der Athena zu erscheinen, oft mit der Eule auf der Hand. So könnte wohl von der saitischen Athena-Neit-Isis-Kuh die Eule zu dem dann wohl als ihr Sohn gedachten Apis-Epaphos-Stier gekommen sein.

44

In der weiblichen Gestalt aber, die, wie wir sahen, an einigen unserer Apis-Bronzen auf dem Rücken eingezapft gewesen sein muß (S. 40 [S. 364]), wird man nun Isis selbst vermuten dürfen. Indem die griechisch-römische Tradition in Apis das lebende Bild des Osiris sah und ihn ganz mit Osiris identifizierte (Plut., de Is. et Osir. 29, 43; Strabo 17 S. 807), mußte Apis auch mit Isis in enge Beziehung treten. Die bei den Griechen herrschende Gleichung Apis-Epaphos und Isis-Io haben wir soeben schon erwähnt. So ward denn Isis auf späten ägyptisch-griechischen Denkmälern als Mutter selbst den Apis säugend dargestellt (grüner Jaspis in Berlin, Tölken 1, 42, jetzt ägypt. Samml.; Elfenbeinrelief ägyptisierenden Stiles bei Buonarroti, Osserv. sopra alcuni medaglioni S. 70; Winckelmann, Opere, ed. ital., Taf. 23, Nr. 53, Bd. 12, S. 20; vgl. Stephani, Compte rendu 1864, S. 195, und Drexler in Roschers Lexikon II, 509).

Um Verwechslungen vorzubeugen, muß hier erwähnt werden, daß es noch eine zweite Art von Bronzestatuetten dämonischer Stiere gibt, die gerade in den Rheinlanden vorkommt. Sie ist indeß fast ganz beschränkt auf das östliche Gallien. Es ist der Stier mit drei Hörnern, mit einem dritten Horne, das in der Mitte zwischen den zwei anderen steht. Dieser Stier ist eine Gestalt der keltischen Dämonologie. Wir finden ihn in Bronzestatuetten, ja in fragmentierten lebensgroßen Bronzestatuen und in Steinfiguren oft im östlichen Gallien und am Rheine. Sal. Reinach hat zuletzt (Bronzes figurés de la Gaule rom. S. 278 Anm.) eine Liste aufgestellt.[1] Ich füge zu den dort genannten Stücken hinzu: ein gutes Exemplar im Museum von Xanten (Nr. 1700), eine Bronzestatuette, im Typus unserer Apis-Stiere, doch mit einem dritten Horn zwischen den beiden

[1] Vgl. auch Bull. de la société des antiquaires de France 1890, S. 187 f. Ferner Sal. Reinach in dem lehrreichen interessanten Aufsatze „Les survivances du Totémisme" in Revue celtique 1900, 21, S. 296.

anderen. Ferner: eine etwa ein Viertel lebensgroße Sandsteinfigur im Museum zu Mainz (II. VI. 97), die am Wiesbadener Tor in Kastel 1897 im römischem Schutte zugleich mit einer geschuppten Säule gefunden ward; Ohren und Hörner sind abgebrochen, doch sieht man deutlich auf der Stirne in der Mitte den Rest eines dritten kurzen, dicken Hornes. Der Stier ist ganz ruhig stehend gebildet.

Zum Unterschiede von unseren immer den schönsten griechisch-römischen Stil zeigenden Apis-Bronzen sind die Figuren des dreigehörnten gallischen Stieres deutlich provinziale und oft barbarisierende Arbeiten. Man sieht indeß, daß der Typus der Apis-Bronzen mit dem gehobenen Schweif und gehobenen Vorderfuß zumeist das Vorbild war, das in gallischer Weise nachgeahmt wurde (vgl. z. B. 45 Sal. Reinach a. a. O. S. 277, Fig. 285; 280, Fig. 288; 282, Fig. 293; 283, Fig. 294; sehr roh Fig. 292; ruhig stehend, wie die Mainzer Steinfigur: Sal. Reinach, Répert. II, S. 730, 2 und 5).

Wo der Typus der Apis-Bronzen geschaffen ward, wissen wir nicht; in Alexandrien schwerlich; denn dort war man zu sehr unter ägyptischem Einfluß. Er ist sicher für Nichtägypter und wohl in Griechenland in der späteren hellenistischen Zeit entstanden. Er ist aber nicht nur eine künstlerisch schöne und wertvolle Schöpfung, sondern auch religionsgeschichtlich wichtig, da wir erst durch diese Denkmäler erfahren, wie weite Kreise in römischer Zeit jener uralte ägyptische Kultus des heiligen Stieres von Memphis gezogen hat.

II. HERMES-THOTH

Im Anschlusse an die Behandlung der griechisch-römischen Apis-Bronzen möchte ich einen kleinen Nachtrag geben zu einer in diesen Blättern früher von mir veröffentlichten Abhandlung verwandten Inhaltes. Ich habe in Heft 103, S. 6 ff. [oben S. 356 ff.] nachgewiesen, daß zahlreiche griechisch-römische Bronzestatuetten des Hermes eine auf dem Kopfe emporstehende Feder tragen und daß dieses neue Attribut entstanden ist aus der Kombination des Hermes mit dem ägyptischen Thoth und es den Gott als Erfinder von Wort und Schrift und als den Herrn der Klugheit bezeichne. Den Beweis gaben Münzen von Alexandrien, auf denen Hermes sicher mit Thoth identifiziert ist, indem dessen heiliger Vogel, der Ibis, neben ihm steht; der Kopf des Gottes zeigt die emporstehende Feder.

Es sind mir nun inzwischen noch mehr Beispiele dieses Attributes, jedoch immer nur an Bronzestatuetten, bekannt geworden, die hier angeführt werden sollen.

An erster Stelle ist die schöne Bronzegruppe aus Antiochien in Konstantinopel zu erwähnen, die R. Förster im Jahrbuch d. arch. Inst. 1898, Taf. 11, S. 178 ff. veröffentlicht hat. Sie stellt Hermes ganz nackt als Ringer dar, wie er siegreich einen Gegner niedergerungen hat. Um neben der athletischen aber auch die geistige Bedeutung, die Klugheit des Gottes anzudeuten, hat der in

alexandrinischen Vorstellungen lebende Künstler das Attribut des Hermes-Thoth, die Feder auf dem Kopfe zwischen den Flügeln hinzugefügt. R. Förster hat das Attribut nicht erkannt; er hielt es irrtümlich für ein „Lotosblatt", wobei er freilich zugeben mußte, daß es weder ein vollständiges noch ein entwickeltes Blatt, sondern nur „der obere Teil eines noch unentwickelten Blattes von Nymphaea Lotus" sei. Auch mußte er ferner zugeben, daß sich absolut kein Sinn eines solchen Attributes entdecken lasse; er meinte schließlich, es sei eben „ein Kopfschmuck", mußte aber wieder zugeben, daß ein derartiger Kopfschmuck ganz unerhört ist und auch nirgends in ägyptischer und nicht einmal in „indischer 46 Kunst" nachweisbar ist. In einer Nachschrift im Archäol. Anzeiger 1898, S. 241 nimmt Förster von meiner ihm inzwischen bekannt gewordenen Erklärung des Attributs Notiz, meint aber, weil auch zwei andere Gelehrte bei Ansicht der Antiochener Bronze in Konstantinopel glaubten ein Blatt zu erkennen, bei seiner Deutung stehen bleiben zu müssen. Er hätte wohl besser getan, sie als haltlos aufzugeben. Die Erklärung als Feder dagegen entspricht einerseits der Form des Gegenstandes am besten (er steht steif und gerade empor; er hat eine tiefe Mittelrippe und zuweilen sind zahlreiche parallele dünne Seitenrippen angedeutet; er ist von den Blättern des häufig den Kopf umgebenden Kranzes immer aufs schärfste als besonderes Attribut geschieden); andererseits ist die Erklärung als Feder die einzige, die einen Sinn gibt; ja sie wird aufs bestimmteste erhärtet durch jene Münzen von Alexandrien, wo gerade der sicher mit Thoth identifizierte, vom Ibis begleitete Hermes das fragliche Attribut auf dem Kopfe trägt.

Andere Beispiele von Bronzestatuetten des Hermes mit dieser Feder, die mir inzwischen bekannt wurden, sind folgende: eine aus Syrien, Nr. 2036, und eine aus Samos, Nr. 2048, beide im Museum zu Karlsruhe, aus neuerer Erwerbung. Aus Griechenland ferner ein Exemplar des gewöhnlichen Typus in einer Münchener Privatsammlung [jetzt in Frankfurt a. M.], und eines, das Annual of the British school Athens III, Taf. 10, 3 publiziert ist. Im britischen Museum befinden sich mehrere Exemplare, wo die Feder aber im Kataloge nicht erkannt und einige Male zweifelnd als Lotosblume bezeichnet ist: Walters, Catal. of the Bronzes (1899), Nr. 802, aus Lyon, gut und sorgfältig; Lorbeerkranz, in der Mitte deutlich die Feder; Nr. 803, aus Vaison, kleine Flügel, in der Mitte hoch emporstehende Feder; Nr. 1200, gut; Nr. 1201, aus Capua, die Feder abgebrochen, doch Rest deutlich; Nr. 1202, geringes Exemplar; Nr. 1207, klein aber gut, Lorbeerkranz und Feder. Ferner ist im Louvre zu Paris ein größeres Brustbild des Hermes zum Aufhängen (Nr. 241), wo zwischen den Flügeln eine große emporstehende Feder deutlich ist; ebenda ein kleineres, geringeres Brustbild gleicher Art. Eine der gewöhnlichen Bronzestatuetten im Typus des Regensburger Exemplares ist auch im Museum von Aquileia, doch sitzt die Feder hier auf dem bloßen Kopfe und sind weder Flügel noch Kranz angegeben. Ein anderes im Museo civico zu Bologna, zwei aus Frankreich bei Sal. Reinach, Répert. II,

S. 162, 7. 8. Besonders häufig ist der Typus unter den in Pompeji und Herkulaneum gefundenen Bronzen zu Neapel: mit dem Regensburger Exemplar stimmen im wesentlichen überein Inv. Nr. 5137 (gering), 5216 (gut, Feder sehr deutlich, zwischen und hinter dem Lorbeerkranz), 5218 (deutlich), 109351 (gering), 21463 (gut, mit Kranz und vergoldeter Chlamys), 115554 (gut, mit Kranz). Dagegen befindet sich die Feder, bei sonstiger Übereinstimmung mit dem Regensburger Typus, auf dem Hute zwischen den Flügeln angebracht bei Inv. Nr. 5214 und 5269; sehr bemerkenswert wegen des abweichenden Motives ist Nr. 115557: Hermes ist in fliegendem Laufe, nur auf den Zehen des linken Fußes aufstehend gebildet, der rechte ist weit zurückgestreckt, die Linke hat Kerykeion und Chlamys, die Rechte Beutel; der Hut zeigt zwischen den Flügeln den Rest der Feder. 47

Während mir nur Bronzestatuetten dieses Typus bekannt geworden sind, glaubt Löschcke auch einen Marmorkopf des Hermes mit der Feder gefunden zu haben, den er auf meine Anregung hier S. 48 veröffentlicht. [Bonn, Kunstmuseum.]

Zu meiner Bemerkung über den Hierogrammateus des ägyptischen Kultus in Heft 103 S. 8 [oben S. 357] füge ich hinzu, daß unter den gemalten priesterlichen Figuren aus dem Isis-Tempel zu Pompeji auch ein Hierogrammateus in weißem Gewande mit kahlem Kopfe vorkommt, daran mittelst eines weißen Bandes jederseits eine emporstehende Feder befestigt ist; er liest aus einer halbentfalteten Rolle heilige Sprüche vor. (Neapel Nr. 8925; vgl. Helbig, Wandgem. S. 219.)

Beide so weithin verbreiteten Typen von Bronzestatuetten, der des Hermes-Thoth, wie der des Apis, sind Zeugnisse der eigentümlichen Macht, welche die uralte ägyptische Religion in den späteren Zeiten der griechisch-römischen Kultur auf diese ausübte.

APIS UND HERMES-THOTH

(BONNER JAHRBÜCHER HEFT 108/9
Tafel VII, VIII [= Tafel 39. 40])

I. APIS

239 Zu meinen Ausführungen über die Apis-Bronzen der griechisch-römischen Kunst in Heft 107 S. 37 ff. [oben S. 361 ff.] habe ich hier einiges hinzuzufügen.

Zunächst habe ich einige mir inzwischen bekannt gewordene besonders schöne Exemplare hervorzuheben. Im Museum zu Ravenna befindet sich ein größeres hohl gegossenes ausgezeichnetes Stück; es ist vergoldet, und die Vergoldung ist vorzüglich erhalten. Der Kopf des Stieres ist etwas nach seiner Linken gehoben, der Schweif ist mit dem Ende um das rechte Unterbein geschlungen. Die Modellierung ist vortrefflich, die Ziselierung sauber und scharf. Im Nacken befindet sich das übliche Loch zum Einsetzen des Attributes. Außerdem aber ist auf dem Rücken ein großes rundes Loch; es war also hier, wie wir früher sahen (Heft 107 S. 44 [oben S. 368]), eine Figur der Isis eingezapft. Ohne Bedeutung ist ein viereckiges Loch unten am Bauche; es war hier, wie so oft an antiken Bronzen, wohl wegen eines Gußfehlers ein Stück eingesetzt, das jetzt fehlt.

Zwei andere treffliche Exemplare, die aus dem Rheinlande stammen, gibt unsere Taf. VII [Taf. 39] wieder. Das eine (Fig. 2) befindet sich im Provinzial-Museum zu Bonn (U. 1254). Es ward gefunden in Alt-Trier, einem Dorfe in Luxemburg und 1819 von Dorow erworben, der die Figur in seinem Buche „Opferstätten und Grabhügel der Germanen und Römer am Rhein“ II Taf. 8 S. 49 publizierte und schon ganz richtig als Apis erklärte.[1] Im Nacken befindet sich das übliche Loch, in welchem noch der Rest eines Bronzezapfens steckt. Die Füße und der Schweif sind leider nicht erhalten; sie sind jetzt ergänzt. Auf dem rechten Hinterschenkel ist ein silberglänzender Fleck, wie von einstigem Silberüberzug. Die jugendliche Kraft des Tieres ist besonders schön zum Ausdruck gebracht. Dicht wollig ist das krause Haar zwischen den Hörnern auf der Stirne gebildet.

---

[1] Den Nachweis dieser Publikation und mehrere genaue Angaben über den Erhaltungszustand der Bronze verdanke ich Herrn Direktor Lehner.

Ein zweites diesem verwandtes, aber künstlerisch noch vollendeteres Exemplar gibt unsere Taf. VII [Taf. 39] Fig. 1. Es befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (N. Erw. 1089) und ward gefunden daselbst „an der Aachener Straße". Es war dies Stück früher ein Schmuck der Sammlung Forst in Köln, und ist erst kürzlich aus dieser in das Museum gelangt. Für die Erlaubnis zur Publikation sind wir Herrn Hofrat Dr. Aldenhoven zu Dank verpflichtet, der auch die Photographie anfertigen zu lassen die Gefälligkeit hatte. Im Nacken befindet sich das übliche Zapfenloch, dazu aber ein flacher Einschnitt, der zeigt, daß der aufgesetzte Gegenstand rund war; es war also, wie wir aus den Analogien wissen, der Halbmond aufgesetzt. Es ist nichts an der Figur ergänzt. Die Modellierung des Stierkörpers ist ganz vortrefflich und der des Bonner Exemplars und der meisten anderen weit überlegen. Auch hier ist das Haar auf der Stirne sehr dicht und kraus gebildet. 240

Meine Heft 107 S. 45 [oben S. 369] ausgesprochene Annahme, daß dieser lebendig-schöne Typus des Apis nicht in Alexandrien entstanden ist, wo die Macht der ägyptischen Typen zu stark war, und daß er für Nichtägypter auf griechisch-römischem Boden geschaffen ward, hat sich mir weiter bestätigt durch Beobachtungen in ägyptischen Sammlungen. Es kommen zuweilen in Ägypten Bronzestatuetten des Apis vor, die nicht ganz den rein ägyptischen Stil zeigen, sondern ein wenig gräzisieren. Der Kopf pflegt hier etwas gehoben zu sein. Allein von unserem griechisch-römischen Typus sind diese gräzisierend ägyptischen Bronzen total verschieden. Sie tragen denn auch immer die ägyptische Scheibe auf dem Kopfe (ein Beispiel im Museum zu Kairo Nr. 885). Mehrfach zeigen diese Apis-Bronzen auf der Flanke des Tieres den Halbmond im Relief,[1] wie wir dies Heft 107 S. 42 [oben S. 366] schon bei dem Apis einiger Münzen des memphitischen Gaues konstatiert haben. Auch in dem reichen, der späteren Kaiserzeit angehörigen Reliefschmucke des Grabes von Kom el Schugafa bei Alexandrien findet sich der ägyptisch stilisierte Apis mit dem Halbmond auf der rechten Flanke (Les basreliefs de Kom el Chougafa Taf. 9).

II. HERMES-THOTH

Dagegen sind echt alexandrinischer Herkunft jene Typen des Hermes, welche auf einer Identifikation desselben mit dem ägyptischen Gotte Thoth beruhen, und von denen ich in Heft 103 S. 5 ff. [oben S. 354 ff.] und Heft 107 S. 45 ff. [oben S. 369 ff.] gehandelt habe. Wir fanden dort an einer hervorragend schönen Bronzestatuette Heft 103 Taf. 1 [Taf. 37] die deutliche Spur einer Vermischung des Hermes mit Thoth, insbesondere in dem Attribute der Schriftrolle, das jener Gott in der Rechten trägt. War diese Statuette vereinzelt, so fanden wir dagegen durch sehr zahlreiche Exemplare vertreten einen anderen Typus, der die

[1] So bei zwei Exemplaren der Sammlung Dimitriu in Athen.

Identifikation mit Thoth durch das Attribut einer über dem Kopfe emporstehenden Feder andeutete. Er ward dadurch, wie wir sahen (Heft 103 S. 8
241 [oben S. 357]), als der ἱερογραμματεὺς bezeichnet, als welcher Hermes-Thoth dem ägyptisch-griechischen Glauben geläufig war (Diod. I. 16); der ἱερογραμματεὺς trug in Wirklichkeit am Kopfe emporstehende Federn (vgl. Heft 103 S. 8 [oben S. 357], Heft 107 S. 47 [oben S. 371]). Diese Andeutung der Kombination des griechischen Hermes oder römischen Merkur mit dem ägyptischen Thoth war in der Kaiserzeit außerordentlich beliebt und verbreitet. Die Verbindung mit dem altehrwürdigen ägyptischen Gotte gab dem Hermes eine neue höhere Bedeutung. Er ward gefeiert als der Erfinder und Schöpfer der Rede und der Schrift und der Musik, ja auch der Kunde der Sterne. Doch nicht weniger sah man in diesem ägyptisch-griechischen Hermes auch den Erfinder der Palästra und aller Bildung und Pflege des Körpers (*καὶ παλαίστρας εὑρετὴν ὑπάρξαι, καὶ τῆς εὐρυθμίας καὶ τῆς περὶ τὸ σῶμα πρεπούσης πλάσεως ἐπιμεληθῆναι*, Diod. I. 16; Diodor folgt hier, wie man neuerdings erkannt hat, Hekataios von Abdera).

In diesem letzteren Sinne ist die schöne Bronzegruppe aus Antiochia zu verstehen (Jahrb. d. Inst. 1898 Taf. 11), welche den mit der Feder geschmückten Hermes-Thoth als Sieger in der Palästra darstellt, wie er als Schöpfer der palästrischen Künste einen Gegner mühelos niedergerungen hat.

Wir können heute ein zweites wichtiges Denkmal hinzufügen, das den Gott als Erfinder auch der Körperpflege feiert, und dieses Denkmal stammt aus der Heimat des kombinierten großen Gottes, aus Ägypten. Es ist die Terrakottastatuette, welche unsere Taf. VIII [Taf. 40] in zwei Ansichten wiedergibt.

Sie ward im Kunsthandel in Kairo erworben und befindet sich in einer Privatsammlung in München [jetzt in Frankfurt a. M.]. Die Höhe beträgt 0,16. Die Figur ist mit Hilfe von zwei Formen, von denen eine die Vorder-, die andere die Rückseite enthielt, hergestellt; man sieht an der Seite die Fuge. Der erhobene rechte Arm war besonders angesetzt und fehlt jetzt. Der Thon ist der bei den Terrakotten Unterägyptens gewöhnliche dunkelbraunrote. Die ganze Figur war mit weißem Überzug bedeckt, von dem viele Reste erhalten sind.

Es ist Hermes-Thoth, in der uns wohlbekannten Weise durch die emporstehende Feder zwischen den Flügeln am Kopfe bezeichnet. Der Gott ist aber hier in dem Motive einer berühmten Athletenstatue gebildet, nämlich als Öleingießer. Die Linke ruht auf dem Bauche mit nach oben geöffneter Handfläche, bereit die Tropfen Öles aufzufangen, die aus dem einst in der erhobenen Rechten gehaltenen Ölfläschchen niederfallend zu denken sind; mit dem Öle wird er dann den Körper sich salben. Das Motiv war vortrefflich geeignet, um die Idee zum Ausdrucke zu bringen, daß der große Gott Hermes-Thoth der Erfinder der Pflege des Körpers sei. Daß man einfach das Motiv einer berühmten Statue dabei benutzte, lag ganz in der Art der späteren Zeit. Als athletischer Sieger

ist Hermes hier auch durch die Siegerbinde bezeichnet, die um den Kopf geschlungen ist und deren Enden auf die Schultern fallen. Ganz wie an der zu Grunde liegenden Athletenstatue ist an den Wangen unterhalb der Ohren etwas Bartflaum angedeutet. Der Kopf zeigt athletischen Typus in brutaler Steigerung, entsprechend dem derben Geschmacke, der die populäre griechische Kunst in Unterägypten beherrscht. Doch ist zu beachten, daß auch das Original, jene 242 Athletenstatue, wie wir sie aus den Marmorkopien kennen, schwere volle Formen und ein fleischig rundes Gesicht mit stark vordringender Stirne zeigt.

Das Original war nämlich nicht etwa der Münchener Typus (vgl. meine Beschr. d. Glyptothek Nr. 302), sondern der in der späteren Zeit viel beliebtere und sehr populäre sogenannte Dresdener Öleingießertypus, über welchen ich auf das verweise, was ich in Meisterwerke der griech. Plastik S. 467 bemerkt habe.

Die Verwendung dieser Athletenstatue zur Darstellung des Hermes als Gottes der Palästra scheint indeß in der Kaiserzeit öfter vorgekommen zu sein. Gerade an dem Dresdener Torso hat man neuerdings die Beobachtung gemacht, daß er durch Flügel an den Füßen einst als Hermes charakterisiert war. Natürlich darf man daraus nicht etwa schließen wollen, daß das ursprüngliche Original schon Hermes darstellte. Dies wäre schon nach den zahlreichen Wiederholungen, die sicher nur einen Athleten darstellen, gänzlich unwahrscheinlich; die Verwendung berühmter Athletenstatuen für Hermes läßt sich aber in späterer Zeit auch sonst nachweisen. So hat man auch den zum Wurfe antretenden Diskobol, wie Münzen lehren, für Hermes benützt (vgl. Jahrb. d. Inst. 1898 S. 185). Unsere Terrakotta ist schwerlich viel vor die Kaiserzeit zu datieren.

An dieses wichtige Denkmal aus Ägypten schließe ich die Erwähnung noch einiger weniger bedeutenden Werke an, indem ich damit die in den Heften 103 u. 107 [oben S. 356 ff. u. 369 ff.] gegebene Aufzählung weiterführe. Wie dort erwähne ich auch hier nur solche Denkmäler, die ich selbst habe untersuchen können. Wir haben in den früheren Heften schon über vierzig an den verschiedensten Orten befindliche Bronzefiguren des Hermes-Thoth erwähnt. Dazu füge ich zunächst als wegen des ägyptischen Fundortes bemerkenswert eine Bronzestatuette im Museum zu Kairo Nr. 31748, ein geringes Exemplar des gewöhnlichen Typus mit der Feder zwischen den Kopfflügeln. Ebenda befindet sich eine kleine hohlgegossene Bronzebüste von sehr geringer Arbeit, ebenfalls des gewöhnlichen Typus mit der Feder zwischen den Flügeln. Eine kleine Terrakottaherme ebenda Nr. 30451 stellt den jugendlichen Hermes dar, wie es scheint ebenfalls mit der Feder auf dem Kopfe.[1] Aus Ägypten benachbarter Gegend, aus Phönizien, wo der Hermes-Thoth ja auch auf den Münzen vorkommt (Heft 103 S. 5 [oben S. 354]), stammt der Kopf einer größeren Bronzestatuette im Nationalmuseum zu

[1] Ich habe die gewöhnliche eine Feder, und diese, bei den unbestimmten Formen der Terrakotta, mit Fragezeichen notiert; ich sehe, daß die Erwähnung im Arch. Anzeiger 1901, S. 200, Nr. 7 von zwei Federn spricht.

Kopenhagen; er zeigt die übliche Feder zwischen den Flügeln und den gewöhnlichen Stil der Kaiserzeit. Wahrscheinlich östlicher Herkunft, aus Syrien oder Alexandrien etwa, ist dem Stile nach eine Bronzefigur des Hermes mit der Feder, die kürzlich als Geschenk in das akademische Kunstmuseum zu Bonn gelangt ist, mit derbem plumpem Gesicht und etwas pathetischer Stellung. Figuren des 243 gewöhnlichen Typus habe ich ferner noch im Museum zu Ravenna und (drei Exemplare) im Nationalmuseum zu Budapest notiert. Aus Köln stammt ein Exemplar der Sammlung Nießen, das auf der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung als Nr. 1043 ausgestellt war. Mehrere gewöhnliche Exemplare sind mir im Kunsthandel vorgekommen.

Ich hebe hervor, daß ich unter allen mir bekannt gewordenen Denkmälern des Hermes mit der Feder kein einziges wüßte, das man mit Zuversicht in vorkaiserliche Zeit datieren dürfte.

Schließlich bemerke ich, daß R. Förster seine von mir schon in Heft 107 S. 45 f. [oben S. 369 ff.] besprochene Ansicht, es handle sich bei dem Attribute des Hermes hier nicht um eine Feder, sondern um ein Lotosblatt, im Jahrbuch des arch. Inst. 1901 S. 39 ff. aufrecht zu erhalten sucht; wie mir scheint mit wenig Glück. Wie ich schon a. a. O. in Heft 107 [oben S. 369 ff.] hervorhob, muß Förster von Anfang an zugeben, daß es sich um ein vollständiges und entwickeltes Lotosblatt gar nicht handeln kann, sondern nur um „den oberen Teil eines noch unentwickelten Blattes von Nymphaea Lotus". Das unentwickelte Blatt der Nymphäen befindet sich aber unter dem Wasser; mit dem entwickelten, auf dem Wasser liegenden Blatte hat das Attribut des Hermes natürlich nicht die geringste Ähnlichkeit; nur in einem ganz vorübergehenden Momente, wo das unter Wasser befindliche unentwickelte eingerollte Blatt sich öffnet, mag dem oberen Teile desselben, aber nur diesem, eine gewisse Ähnlichkeit mit unserem Attribute zukommen; allein man müßte auch dann erwarten, daß die charakteristische Einrollung des Blattes nach unten angedeutet wäre. Und wie unwahrscheinlich ist es vor allem, daß eine ganz vorübergehende und deshalb gar nicht charakteristische Form eines kleinen Teiles eines unentwickelten unter Wasser befindlichen Blattes zu einem Götterattribute gemacht worden wäre! Dazu kommt, daß Förster keinerlei Analogie zu einem solchen Blattschmucke weder aus ägyptischer, noch irgendeiner anderen Kunst anführen kann, und endlich daß er auch gar keinen Sinn eines solchen Attributes zu entdecken vermag. Denn wenn er a. a. O. S. 47 f. nachzuweisen sucht, daß der Lotos in Ägypten auch „Siegeszeichen" war und deshalb dem Hermes hätte gegeben werden können, so ist diese ganze Ausführung zwecklos; denn bei allem was er anführt handelt es sich zweifellos um Lotosblumen, aber nicht um Lotosblätter, und am wenigsten um den oberen Teil unentwickelter, in der Entfaltung unter Wasser begriffener Blätter. Förster führt a. a. O. S. 47 die allbekannte ägyptische Sitte an, die Lotosblume als Kopfschmuck zu verwenden und kündet eine Erörterung

der Frage an, warum man „dieses Attribut" (die Lotosblume) auf Hermes übertragen habe. Er scheint also ganz vergessen zu haben, daß es der Gebrauch des Lotosblattes (und zwar des unentwickelten) ist, den er für Hermes zu erweisen hätte. Allein nachdem er zwei Stellen aus Heliodors Aithiopika angeführt, wo Lotosblumen als festliche Bekränzung bei einem Siege vorkommen, resümiert er S. 49 — da Hermes ja auch Spender des Sieges sei —, es sei nun „das Lotosblatt als Attribut des Hermes sichergestellt"! Ich brauche zur Charakteristik dieser Art der Beweisführung nichts hinzuzufügen.

Nur daran sei noch erinnert, daß, wie ich schon Heft 107 S. 46 [oben S. 370] hervorgehoben habe, das fragliche Attribut in den Fällen, wo es mit dem Lorbeerkranze verbunden auftritt, von den Blättern des letzteren immer aufs schärfste als besonderer Gegenstand gesondert ist und mit der Bekränzung gar nichts zu tun hat. 244

Unsere Erklärung des Attributes als emporstehende Feder mit tief eingesenktem Kiel entspricht einerseits der Form des Gegenstandes und andererseits gibt sie demselben eine mythologisch verständliche Bedeutung. Die alexandrinische Münze, die durch Zufügung des Ibis zweifellos die Kombination von Hermes mit Thoth darstellt (Heft 103 S. 5 [oben S. 354]), zeigt den emporstehenden Gegenstand auf dem Kopfe, der auf der Münze natürlich zu klein ist, um eine genaue Bestimmung zuzulassen, der aber ohne Zweifel identisch ist mit dem Attribute der plastischen Denkmäler, die wir besprochen haben. Bei dem mit dem ägyptischen Thoth kombinierten Hermes aber, dem großen Gotte, dem *ἱερογραμματεὺς* hat, wie wir sahen, die Feder vorzüglichen Sinn; der obere Teil eines unentwickelten Lotosblattes wäre zum mindesten unverständlich.

Zum Schlusse müssen wir wenigstens in kurzer Andeutung darauf hinweisen, welch religionsgeschichtlich wichtige Tatsache die von uns nachgewiesene große Verbreitung des alexandrinischen Typus des mit Thoth identifizierten Hermes darstellt. Insbesondere die neuen Forschungen von Reitzenstein (Zwei religionsgeschichtliche Fragen, 1901) haben deutlich gemacht, welche Bedeutung das ägyptische Element[1] in dem Geistesleben des späteren Altertums hatte und speziell, welch mächtige Wirkung die Kombination von Hermes und Thoth ausgeübt hat. Thoth, der Herr alles Lebens wie der Herr alles Zaubers, ist der Schöpfer durch das Wort — dies die ägyptische Anschauung, die in letztem Grunde auf den so weit verbreiteten primitiven Glauben an die Zauberkraft des Wortes zurückgeht. In jenem philosophisch-religiösen Synkretismus, der von Alexandrien ausging, wird nun auch Hermes, der *ἄγγελος*, in seiner Identifikation mit Thoth, als Schöpfer durch das Wort, zum Worte selbst, zum Logos, zur Offenbarung des höchsten Gottes, und so ward er ja auch Christus gleichgesetzt.

[1] Vgl. auch Wendland, Christentum und Hellenismus (1902) S. 7 f. (der aber schwerlich Recht haben wird, wenn er dem ägyptischen Einfluß weniger Bedeutung beilegen möchte als Reitzenstein).

An Hermes-Thoth hat sich jene mystische Logoslehre angeschlossen, die dem Eingang des Johannes-Evangeliums zu Grunde liegt. Und dem Hermes-*λόγος* parallel ging die Isis-*σοφία* (vgl. Reitzenstein S. 108); wie jener Christus, so ward diese, die Gottesmutter, die *σοφία ϑεοῦ*, der Maria gleichgesetzt.

In den Bronzestatuetten der Kaiserzeit finden wir Hermes-Thoth ebenso wie Isis überallhin verbreitet. Wir sahen dem Hermes-Thoth-*λόγος* als dem Strahlenden, dem Lichte, dem *φῶς,* als das er gefeiert ward, den apollinischen Köcher (Heft 103 Taf. 1 [Taf. 37]) und den apollinischen Lorbeerkranz gegeben; wir sahen ihn als Schöpfer durch das Wort mit der Rolle in der Hand und der Feder des *ἱερογραμματεὺς* auf dem Kopfe.

245 Und auch die Apis-Bronzen, die wir in der Kaiserzeit so weit verbreitet fanden, gehören in diesen Kreis und zeugen laut von der Bedeutung des ägyptischen Elements in der Religionsmischung des späteren Altertums. Der Kult des Apis ward nach Artapanos, jenem Vertreter des jüdisch-alexandrinischen Synkretismus im 2. Jahrh. v. Chr., von Moses gelehrt, der seinerseits identifiziert ward mit Hermes-Thoth. So erscheint Apis-Osiris, der von einer Jungfrau geborene, der die Gottesmutter Isis, wie wir in Denkmälern mehrfach konstatierten, auf dem Rücken trägt, eng verbunden dem Hermes-Thoth, der auch als Vater oder Sohn der Isis galt.

Mit dem persischen Mithras zusammen, der ebenfalls dem alexandrinischen Logos gleichgesetzt ward, gehören diese aus Ägypten stammenden Gottheiten ohne Zweifel zu den mächtigsten Konkurrenten des aufstrebenden Christentums. (Vgl. Dieterich oben S. 26 ff., besonders S. 40 f.)[1] Mithras scheint der stärkere gewesen zu sein in der späteren Kaiserzeit, die griechisch-ägyptischen Gottheiten waren es in der früheren. Unsere Apis-Bronzen gehören ihrem künstlerischen Charakter nach alle noch der früheren Kaiserzeit an; die den Apis- wie Hermes-Bronzen zu Grunde liegenden Ideen aber sind hellenistisch.

[1] [Kleine Schriften S. 252 ff.]

NOCH EINMAL ZU HERMES-THOTH UND APIS

(BONNER JAHRBÜCHER HEFT 114/115
Tafel VI [= Tafel 41])

I. ZUM HERMES-THOTH

Ich gebe hier einige von mir in den letzten Jahren zumeist auf Reisen in 193 den Museen gesammelte Nachträge zu meinen früheren Abhandlungen über Hermes-Thoth, zunächst veranlaßt durch die unlängst erschienene Arbeit von R. Förster über eine Doppelherme aus Cypern im Jahrbuch d. Arch. Inst. XIX, 1904, S. 137 ff. Die Herme ist dort auf einer Lichtdrucktafel nach dem jetzt im Besitze von Herrn Dr. Sobernheim in Berlin befindlichen Originale wiedergegeben. Da ich durch die Gefälligkeit von Th. Schreiber schon lange Aufnahmen dieser Herme besitze, die gemacht wurden, als dieselbe noch im Besitze von Konsul Loytved sich befand, und da diese Aufnahmen besser sind als die sehr ungeschickt gemachten jener Lichtdrucktafel des Jahrbuchs, so geben wir die Herme hier nach jenen alten Aufnahmen noch einmal wieder (Taf. VI [Taf. 41]). Die Herkunft von Cypern ist sicher, da sie schon damals von Konsul Loytved angegeben wurde. Der eine Kopf stellt Hermes dar in dem breiten brutal athletischen Typus, der im Osten in späterer Zeit für diesen Gott geläufig war. Zwischen den kurzen Flügeln erhebt sich das Attribut, das Förster für den Teil eines unentwickelten Lotosblattes, ich für eine Feder ansehe. Die obere Hälfte ist abgebrochen. Die Form stimmt mit der auf den Bronzen überein.

Durch Gefälligkeit von Salomon Reinach ferner besitze ich die beistehend (Fig. 1) reproduzierte Photographie eines kleinen Bronzekopfes, der früher im Kunsthandel in Paris war und als dessen Herkunft Sidon bezeichnet ward. Meiner 194 Erinnerung nach ist der Kopf wohl identisch mit dem von mir in Heft 108/9 S. 242 [oben S. 375 ff.] erwähnten des Nationalmuseums zu Kopenhagen. Nachträglich finde ich, daß er bereits veröffentlicht ist, und zwar von Clermont-Ganneau in einem Reiseberichte der Archives des missions scientifiques, 3. série, XI, 1885, Taf. 5 B S. 230 Nr. 100; hier ist als Herkunft der Libanon angegeben. Auch hier erscheint wieder jener brutal athletische Typus des Hermes. Das fragliche Attribut ist sehr wohl erhalten, aber von grober Ausführung, ohne alles Detail.

Ferner kann ich ein drittes Denkmal aus derselben Gegend hier in Abbildung bringen (Fig. 2): das in bläulichem Marmor gearbeitete Relief einer Deckenkassette der Kaiserzeit aus Askalon, das von H. Thiersch in Sammlung Ustinow

zu Jaffa photographiert worden ist. Es stellt ein Brustbild des Hermes dar, 195 welcher durch das Kerykeion außer Zweifel gesetzt wird. Der Kopf zeigt in der Mitte das fragliche mit Mittelrippe versehene Attribut und nach den Seiten hin die geraden Hörner des Chnum. Die Kombinierung des Hermes-Thoth mit Chnum, dem δημιουργὸς, dem schöpferischen Weltenbildner ist uns neu, ist aber durchaus nicht befremdlich und leicht zu verstehen, indem Hermes-Thoth ja der große Schöpfer durch das Wort ist.

Ebensowenig auffällig ist es, wenn die alexandrinische Kombination von Anubis und Hermes, Hermanubis auf alexandrinischen Münzen nicht selten vor dem Kalathos das emporstehende Attribut des Hermes-Thoth trägt.[1] Wie R. Förster a. a. O. S. 142 f. richtig bemerkt hat, ist auch ein im Serapeion zu Karthago gefundener Kopf des Musée d'Alger,[2] den Perdrizet als Antinoos-Sarapis angesehen hatte, und der jenes selbe Attribut trägt, als Hermanubis zu bezeichnen.



Fig. 1. Bronzekopf aus Syrien.

Zwei Brustbilder des Hermes-Thoth aus Ägypten sind in einem neu erschienenen Bande des Kataloges des Museums von Kairo publiziert: Edgar, Greek Bronzes Taf. VII, 27820 u. 27740; besonders gut ist das letztere Stück; der Typus des Hermes ist wieder der derbe breite mit den ganz kurzen Löckchen, aus denen in der Mitte zwischen den Flügeln sich das fragliche Attribut erhebt. Die Form zu einer Büste, die mit der eben erwähnten Taf. VII, 27740 ganz genau übereinstimmt, ist die von Edgar, Greek moulds Taf. III, 3204 publizierte, die Hauser in den österreich. Jahresheften VIII (1905) S. 83 f. glaubte als Porträt Ptolemäus IV ansehen und daraus wichtige chronologische Folgerungen ziehen zu dürfen. Diese sind hinfällig; denn die Annahme Hausers war ein Irrtum. Es handelt sich um eine Büste des Hermes-Thoth von dem üblichen syrisch-ägyptischen Typus der Kaiser- 196 zeit. Von einer zweiten bei Edgar nicht publizierten Form im Museum zu Kairo, welche die Rückseite einer gleichartigen Büste enthält, an welcher das Attribut vollständig erhalten ist, kann ich durch die Gefälligkeit Edgars hier eine Ab-

[1] Deutlich Brit. Mus. Catal. coins, Alexandria, Taf. 18 Nr. 1678 und 1506.
[2] Revue archéol. 1903, I, S. 394. Ebenso das Relief im Arch. Anz. 1906, S. 142 Abb. 13.

bildung geben (Fig. 3); es ist das von ihm Greek moulds S. 5 Nr. 32015 beschriebene Stück.[1]

Ein kleiner Hermenkopf von Marmor aus dem Delta in Sammlung Dattari, der von Rubensohn im Arch. Anzeiger 1905 S. 69 als vermutlicher Ptolemäer



Fig. 2. Marmorrelief aus Askalon.

publiziert wird, ist der Abbildung nach offenbar ein Hermes-Thoth mit dem fraglichen Attribut. [Vente Hirsch, Paris 1912 Nr. 357.]

Zu den mehr als fünfzig Bronzestatuetten mit dem Attribute des Hermes-Thoth, die ich in den früheren Heften dieser Zeitschrift (103 S. 7 [oben S. 356];

[1] Inzwischen ist diese Photographie von Edgar selbst in den Jahresheften des österr. Inst. IX (1906), S. 27 Fig. 4 veröffentlicht worden. Ebenda S. 28 Fig. 7 ist ein Terrakottakopf des Museums in Kairo abgebildet, der wieder denselben Typus des Hermes mit der Feder zeigt.

107 S. 45 f. [oben S. 369 ff.]; 108/9 S. 240 ff. [oben S. 373 ff.]) aufgeführt habe, füge ich hier noch einige hinzu. Nur aus der Publikation kenne ich die Statuette im Museum zu Konia, Bull. de corr. hell. 1902 S. 231, ein gewöhnliches Exemplar; aus Photographie kenne ich ein Exemplar aus Babylonien im British Museum (Nr. 582), vom gewöhnlichen Typus. Mehrere Exemplare aus Syrien hat soeben de Ridder beschrieben und veröffentlicht im 3. Bande der Collection de Clercq: Nr. 230 und 232 scheinen gewöhnlich; 235 (Taf. 38) ist ungewöhnlich; Hermes, von weichlich schönem Typus, in die Chlamys gehüllt, schreitet durch die Luft, nur mit den Zehen des einen Fußes den Boden berührend (wie die von mir Heft 107 S. 46 f. [oben S. 371] erwähnte Neapler Bronze); im Haare das Attribut; auch 236 (Taf. 38) ist nicht gewöhnlich, von weichen knabenhaften Formen, durchaus aber nicht Hypnos zu nennen, wie de Ridder wegen des ausgestreckten Armes meint; es ist ein Hermes wie die anderen. Der Band Greek Bronzes von Edgar enthält Taf. I, 27638 eine Statuette und 27639 eine Herme des gewöhnlichen Typus im Museum zu Kairo.



Fig. 3. Form zu einer Hermesbüste im Museum zu Kairo.

An Originalen habe ich die folgenden beobachtet: zunächst habe ich zu den in Heft 107 S. 46 [oben S. 371] erwähnten Statuetten aus Pompeji im Museum zu Neapel zu bemerken, daß dort an mehreren Exemplaren, die ich in der jetzt so bedeutend besseren neuen Aufstellung des Museums[1] genauer betrachten konnte, das fragliche Attribut ganz unverkennbar als Feder charakterisiert und ganz

[1] Ich benutze die Gelegenheit zu der Bemerkung, daß die neue von Pais durchgeführte Aufstellung des Neapler Museums nach meiner Ansicht ohne Zweifel unvergleichlich besser ist als die frühere.

gleichartig behandelt ist wie die zwei emporstehenden Federn an den gewöhnlichen Isis-Fortuna-Bronzen (des Typus in Roschers Lexikon I, 1531), d. h. flach, oben abgerundet, mit den Kiel andeutender vertiefter Mittellinie und mit gravierten schrägen Seitenlinien. Hier kann ein Zweifel gar nicht obwalten; denn die angegebene Charakteristik ist die für die Wiedergabe von Gefieder in der Antike absolut feststehende.

Dasselbe ist ferner der Fall bei einer vorzüglichen feinen Merkurbronze des Museums zu Lyon. Unter den zahlreichen Merkurstatuetten dieses Museums ist eine ausgezeichnete, Nr. 53, auf geschweifter Basis, mit Hahn und Bock zu den Seiten. Der Typus ist der gewöhnliche, mit Beutel, Kerykeion, Chlamys und Kranz; die emporstehende Feder ist bei der sorgfältigen Ausführung auch hier völlig deutlich und unverkennbar; an die Mittellinie, den Kiel, stoßen die schräg gezogenen, gravierten Seitenlinien. 197

Ebenso ist die Feder charakterisiert an einer Merkurbronze des gewöhnlichen Typus im Museum zu Avignon (Nr. 90); auch hier die an den Federkiel stoßenden schrägen gravierten Seitenlinien, die keinen Zweifel lassen.

Zu den selteneren Beispielen, wo das Attribut nicht im Haare, sondern auf der Mütze zwischen den Flügeln derselben befestigt ist (vgl. Heft 107 S. 46 f. [oben S. 370 ff.]), füge ich eine kleine Bronze des Museums zu Perugia (mit Kerykeion und Beutel, unten der Widder). Eine gute Bronze mit großer Feder im Haare, mit Kranz, ohne Flügel ist im Museum zu Aquileia. Eine andere im Museum zu Sofia; eine, in Ancona gefunden, im Museum dieser Stadt.

Die oben an einigen Fällen konstatierte deutliche Charakterisierung des Attributes durch die gravierten schrägen an die Mittellinien anstoßenden Seitenlinien findet sich auch noch bei mehreren der in meinen früheren Aufzählungen verzeichneten Bronzen.

Doch sind in der Mehrzahl die Fälle, wo die Fläche glatt gelassen und nur eine vertiefte Mittellinie angegeben ist. Diese Mittellinie ist bald stark eingetieft, bald auch nur in die gerade Fläche eingegraben. In der Regel ist, um das Abbrechen des emporstehenden Attributes zu verhindern, an der Rückseite eine Verstärkung stehen gelassen. Diese Fälle, und zwar speziell die mit der stark eingetieften Mitte haben dazu geführt, in dem Attribute den Teil eines Blattes zu erkennen. Von dieser Art ist die Bronze von Antiochia, von der Förster ausging (Jahrb. d. Inst. 1898 S. 182); ebenso die oben Fig. 1 u. Taf. VI [Taf. 41] publizierten Exemplare.

Ich füge hierzu noch eine schöne Merkurbronze mit Basis aus Ostia im Musée Fol zu Genf (Nr. 1274), die mit einem vortrefflichen jugendlichen Mars und einem Lar zusammen erworben ward. Merkur, im Doryphoros-Schema, aber mit dem gewöhnlichen späteren Kopftypus, mit Kerykeion und Börse, trägt nur die Feder auf dem Kopfe, die auch hier glatt gelassen ist.

Natürlich muß, da an der Identität des Attributes in der glatten und der mit Gravierung ausgestatteten Gestalt bei der sonstigen Gleichheit kein Zweifel bestehen kann, bei der Deutung von der durch die Gravierung genauer charakterisierten Form ausgegangen werden. Danach kann kein Zweifel daran bestehen, daß es eben eine Feder ist. Die Künstler waren das Attribut so sehr gewohnt, daß sie es häufig für unnütz hielten, die Feder durch Gravierung genauer zu charakterisieren.

Daß die Deutung als Lotosblatt überhaupt aber auf die größten Schwierigkeiten stößt, habe ich schon früher hervorgehoben. Ich wiederhole (vgl. Heft 108/9 S. 243 [oben S. 376]), daß, wie Förster selbst zugibt, nur allenfalls der obere Teil eines noch unentwickelten Blattes gemeint sein könnte. Nun 198 ist es aber gewiß äußerst unwahrscheinlich, daß, wenn man ein unentwickeltes sprießendes Lotosblatt hätte darstellen wollen, man in der Nachbildung immer nur den obersten Teil berücksichtigt und gar nicht das eigentlich Charakteristische des unentwickelten Lotosblattes, nämlich seinen noch eingerollten unteren Teil mit zur Darstellung gebracht hätte. Wie leicht und einfach, und wie deutlich wäre es gewesen, das Attribut unten mit den Rändern übereinandergerollt zu bilden; eine Andeutung hätte genügt, um wirklich an ein unentwickeltes sprießendes Lotosblatt zu erinnern. Niemals kommt aber dergleichen vor.

Tatsächlich steht die Frage also so, daß in vielen Fällen eine jeden Zweifel ausschließende Charakterisierung als Feder vorliegt, daß in keinem Falle aber das Charakteristische des unentwickelten Lotosblattes ausgedrückt ist.

Es kommt noch dazu, daß, wie ich schon früher (Heft 108/9 S. 243 [oben S. 376]) hervorgehoben habe, das supponierte unentwickelte Lotosblatt sich unter dem Wasser befindet, allerdings bei reinem Wasser nicht unsichtbar, allein doch durchaus nicht in die Augen fallend; daß ferner das Entfalten unter Wasser nur ein kurzer rasch vorübergehender Zustand des Blattes ist, und daß auch von diesem gar nicht das charakteristische Moment, nämlich die Vereinigung des unteren eingerollten mit dem oberen sich öffnenden Teile, sondern nur letzterer dargestellt sein sollte. Und daraus soll man ein Gottesattribut gemacht haben! Es scheint mir dies doch das Äußerste an Unwahrscheinlichkeit.

Ebenso natürlich und gewöhnlich, wie die Lotosblüte oder die Blütenknospe des Lotos als Attribut bei göttlichen und priesterlichen Figuren ist, ebenso unnatürlich und im ganzen Bereiche der Kunst unerhört, ohne alle Parallele wäre jener supponierte obere Teil eines unter Wasser sich entwickelnden Lotosblattes als Attribut. Wenn man Hermes durch den Lotos als Herrn des Wachstums hätte bezeichnen wollen, so wäre gar nicht abzusehen, warum man nicht zu der Blüte oder Knospe des Lotos gegriffen hätte.

Auch daran sei erinnert, daß das Attribut nicht selten vorn auf der Mütze des Hermes angebracht ist. Eine aus dem Hute heraussprießende Spitze eines Blattes wäre aber gewiß besonders seltsam als Attribut.

Ferner erinnere ich, daß es auf den alexandrinischen Münzen eben der zweifellos durch Beifügung des Ibis mit Thoth identifizierte Hermes ist, der jenes am Kopfe emporstehende Attribut zeigt (vgl. Heft 103 S. 5 Fig. 2 [oben S. 354]), und daß zu Thoth, vor dem, wenn er in ägyptischer Kunst als Ibis auf dem Gestell erscheint, regelmäßig eine einzelne Feder aufgepflanzt ist (vgl. Heft 103 S. 7 [oben S. 357]), die emporstehende Feder vortrefflich paßt, das Lotosblatt aber gar keine Beziehung hat.

Wenn endlich Förster jetzt auf mehrere Gelehrte hinweist, die auf sein Befragen in diesem oder jenem einzelnen Falle ihm das Lotosblatt „festgestellt" haben, so verweise ich demgegenüber auf die Tatsache, daß das fragliche Attribut von den unbefangenen Beschreibern, die es vor der vorliegenden Kontroverse erwähnen, fast immer als Feder erkannt worden ist.

Allein die Sache wird ja, wie oben bemerkt, einfach dadurch entschieden, daß das Attribut überall da, wo eine sorgfältigere, detailliertere Ausführung vorliegt, die in der antiken Kunst für die Wiedergabe von Federn absolut typische Charakteristik trägt. Ein Zweifel und die Deutung auf ein Blatt konnte nur entstehen dadurch, daß die antiken Künstler häufig jene genauere Charakteristik als unnötig weggelassen haben, weil sie bei der außerordentlichen Verbreitung des Typus ein Mißverständnis nicht zu fürchten hatten, sowie ferner dadurch, daß die Künstler aus leicht begreiflichen technischen Gründen das frei emporstehende Attribut, um es vor dem Abbrechen zu schützen, massiger, plumper sowie weniger flach und kantiger bildeten, als die Natur der Feder verlangte. Es ist klar, daß der dreieckige kantige Durchschnitt, den das Attribut vielfach zeigt, eine ungleich größere Widerstandskraft bietet als ein dünner flacher. An den genauer ausgeführten Stücken ist das Attribut aber dünner, flacher und mit der allzeit in der antiken Kunst für die Wiedergabe von Gefieder typischen Gravierung ausgestattet.

199

Wir sprechen also ruhig weiter von dem Hermes-Thoth mit der Feder, und sehen in der ständig sich mehrenden Zahl von Denkmälern der Kaiserzeit, die ihn darstellen, willkommene Zeugen für die gewaltige Bedeutung, welche diese von Ägypten ausgehende kombinierte Göttergestalt in der Religion des späteren Altertums hatte.

Zum Schlusse möchte ich noch darauf hinweisen, daß es eine vorzügliche Analogie zu der Regensburger Bronze, die ich Heft 103 Taf. 1 [Taf. 37] veröffentlicht habe, gibt, in einer längst bekannten Figur, deren Zusammenhang mit jener Regensburger mir aber erst klar wurde, als ich das Original, das ich schon früher kannte, im Frühjahr 1903 in London wiedersah: die jetzt photographisch im Catalogue of ancient greek art, Burlington fine arts club, Taf. 54, B. 41, früher in diesen Jahrbüchern 1842 Taf. 3 publizierte Bronzestatuette aus Bonn. Es ist ein pantheistischer Hermes Trismegistos, nicht ein Eros. Die verlorene Rechte hielt wohl die Börse. Körperformen und Kopftypus sind die

des Hermes. Wie die Regensburger Figur trägt er den apollinischen Köcher, ferner den Lorbeerkranz, dazu Helm mit Greifenkopf, große Flügel und den Delphin auf der Linken.

II. ZU APIS

Auch von der zweiten großen ägyptischen Gottheit, deren griechisch-römische Umgestaltung ich in jenen früheren Aufsätzen verfolgt habe, von Apis—Osiris in Gestalt eines in den lebendigsten griechischen Kunstformen gebildeten Stieres, mehren sich die Denkmäler aus dem weiten Gebiete des Kaiserreiches. Es seien hier einige Nachträge zu Heft 107 S. 37 ff. [oben S. 360 ff.] und Heft 108/9 S. 239 [oben S. 372] gegeben, die ich auf verschiedenen Reisen in den letzten Jahren gesammelt habe.



Fig.4. Apis, Bronzestatuette im Metrop. Museum zu New York.

Im Metropolitan Museum zu New York befindet sich ein künstlerisch vortrefflich ausgeführtes kleines Exemplar, von dem ich durch Gefälligkeit des verstorbenen Direktors Cesnola beistehend (Fig.4) eine Photographie (natürl. Größe) wiedergeben lassen kann. Wie gewöhnlich hebt der Stier den rechten Vorderfuß und wendet den Kopf

200

etwas nach der Rechten. Zwischen den Hörnern ist hier ein Stift erhalten, der entweder Halbmond oder Vogelfigur trug, wie ich in Heft 107 S. 39 ff. [oben S. 363] nachgewiesen habe.

Ähnlich diesem ist ein kleiner, trefflich ausgeführter Apisstier im Musée Calvet zu Avignon (Nr. 182a bis), der das übliche runde Stiftloch im Nacken zeigt. Auch hier ist der rechte Vorderfuß gehoben und der Kopf nach seiner Rechten gewendet. — Drei größere und ein kleines Exemplar des Typus (mit dem Stiftloch) befinden sich im Museum zu Turin. Ein ziemlich gutes, mit dem üblichen Loch hinter den Hörnern, im Museum zu Innsbruck. Nach links bewegt, mit nach seiner Linken gewandtem Kopfe und gehobenem linken Vorderbein, ist ein ausgezeichnetes Exemplar im Musée Fabre zu Montpellier.

Unter den Renaissancebronzen steht im Museum zu Dijon ein guter Apis des gewöhnlichen Typus (Nr. 1166, das Loch zwischen den Hörnern ist zu-

geschmiert). Ebenda ein größerer vortrefflicher Apis (Nr. 1358), der aber ein Nachguß nach einem antiken Original scheint. Auch im Museum zu Besançon sind zwei Apisstatuetten; ebenda ist bekanntlich ein großer dreigehörnter gallischer Stier, dessen Typus von dem des Apis völlig abweicht. Ein kleiner, aber sehr guter Apis, in Augst gefunden, befindet sich im Museum zu Basel; durch die Gefälligkeit von Herrn Th. Burckhardt-Biedermann bin ich im Besitze



Fig. 5.

guter Photographien des Stücks; auch hier das übliche Loch zwischen den Hörnern. Der genannte Basler Gelehrte weist mich auch auf einen sehr schönen ungefähr lebensgroßen Stierkopf hin, der ein Loch zwischen den Hörnern hat und, aus den Ausgrabungen von Martigny stammend, sich in dem Museum zu Sitten im Kanton Wallis befindet; vermutlich ist es der Rest einer monumentalen Apisstatue. Endlich erwähne ich noch eine größere Apisbronze (ca. 22 cm hoch), die im Museum zu Pesaro steht; linkes Vorderbein und Schwanz gehoben; von vortrefflicher Ausführung. Ein Apis im Museum von Aquileia (Nr. 107, S. Ritter) zeigt einen Zapfenrest zwischen den Hörnern; die Arbeit ist gering.

Der in der Villa zu Boscoreale gefundene Stier, den ich Heft 107 S. 39 f. [oben S. 363 ff.] nach der Notiz in den Notizie d. scavi 1890 S. 392 ff. erwähnt habe, ist jetzt veröffentlicht in dem Pariser Auktionskatalog Collection Guilhou, 201 März 1905, Taf. 13 Nr. 301; Herr Arthur Sambon teilt mir mit, daß sich auf dem Kopfe „traces de soudure" befinden, die meine Vermutung, daß der zugleich gefundene silberne Halbmond hierzu gehörte, bestätigen. Es ist ein sehr stattliches schönes Exemplar unseres Typus. Ein anderes ist in Coll. Warneck, vente Paris 1905, Taf. 8, 190, abgebildet.



Fig. 6.

Mehrere Exemplare aus Syrien verzeichnet der Katalog der Bronzen der Coll. de Clercq Bd. III (1905) Nr. 354 ff. (eines abg. Taf. 56 Nr. 358); obwohl de Ridder's Beschreibung nichts davon erwähnt, werden sich auch hier gewiß die Spuren des aufgesetzten Attributes auf dem Nacken finden.

Eine merkwürdige, von dem Gewöhnlichen abweichende Apisdarstellung befindet sich im Musée Fol zu Genf (Nr. 573). Es ist eine Terrakottafigur. Der Stier ist nach rechts hin gelagert und wendet den Kopf nach seiner Rechten. Zwischen den Hörnern, deren Spitzen abgebrochen sind, erscheint das Attribut der Mondsichel und über dieser noch ein unklares etwa birnenförmiges Attribut; an den Seiten hängen Tänien herab. Die Ausführung ist gut und lebendig und weist auf das 1. Jahrh. n. Chr. Noch merkwürdiger ist eine Terrakotta im Museum zu Bari (Nr. 3803): zwischen den Hörnern des Stieres erscheint hier ein weiblicher Kopf, offenbar wohl Isis; der Stier wird geführt von einer weiblichen Gestalt. Die Arbeit ist gering, aus späterer Zeit.

Auch das bestätigt sich weiter, daß jene lebendig-schöne Bildung des Apis, welche die Bronzen zeigen, nicht in Ägypten entstanden ist und nicht der in den direkten Filialen ägyptischer Heiligtümer anerkannte Typus war (vgl. Heft 107 S. 45 [oben S. 369] und Heft 108/9 S. 240 [oben S. 373]). In einem Isisheiligtum zu Benevent fand sich mit Figuren von rein ägyptischem Typus ein in dunklem ägyptischem Granit gearbeiteter Apis, der den Stier zwar in freien griechisch-römischen Formen, allein in ruhiger Stellung zeigt und mit dem Dreieck auf der Stirne und mit dem Halbmond auf beiden Flanken ausstattet,[1] also so wie ihn Münzen des memphitischen Gaues (Heft 107 S. 42 [oben S. 366]), Bronzen aus Ägypten und das Relief von Kom el Schugafa (Heft 108/9 S. 240 [oben S. 373]) darstellen.[2]

NACHTRAG ZU S. 200 [S. 387]

Über den auf S. 200 [oben S. 387] erwähnten ungefähr lebensgroßen Stierkopf im Museum von Sitten (auf dem Schlosse Valesia) im Kanton Wallis kann ich durch die Freundlichkeit von Herrn Dr. Burckhardt-Biedermann in Basel hier Näheres mitteilen und zwei vorzügliche Photographien reproduzieren lassen (Fig. 5 und 6), die, von dem Atelier Lacombe et Arland, 8 rue de l'université, Genève, angefertigt, für das Album de l'art ancien à l'exposition nationale Suisse de Genève en 1906 bestimmt sind. Mit dem Kopfe ist auch das eine Bein des 202 Stieres gefunden, aber nicht photographiert worden. Herr Dr. Burckhardt-Biedermann verweist auf einen Bericht über den Fund im „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde" 1884 S. 6 und 1885 S. 144 ff. Danach wurde das Stück den 23. November 1883 in der Ruine eines größeren römischen Gebäudes in der Nähe von Martigny gefunden, zusammen mit dem Arm und Bein einer überlebensgroßen männlichen Bronzestatue, ferner mit einer weiblichen Hand und einem Stück Draperie von vergoldeter Bronze.

Die Photographie des Stierkopfes zeigt, daß es sich um ein Stück von hohem künstlerischen Werte handelt. Der Kopf ist von vorzüglicher Arbeit und ist gewiß nicht später als in die augusteische Zeit zu datieren. Augen und Haar sind in einer eigenen kraftvollen an älter Griechisches erinnernden Weise stilisiert. Es steckt hier offenbar noch ein gutes Stück älterer griechischer Kunsttradition.

Auch über die Bestimmung des Stierkopfes gibt die Photographie Aufschluß: es war sicher kein Apis, sondern ein dreigehörnter Stier so wie der oben

[1] Abgebildet Notizie degli scavi 1904, S. 121, Fig. 20; dazu O. Marucchi S. 124 f. Marucchi erwähnt nur einen Halbmond „sul dorso"; ich habe das Stück bald nach der Auffindung gesehen und den Halbmond auf beiden Flanken notiert.

[2] Marucchi a. a. O. kennt als Analogie nur das letztgenannte Kom el Schugafa-Relief.

S. 200 [oben S. 387] genannte vollständige im Museum von Besançon. Es handelt 203 sich nämlich hier nicht um ein Einsatzloch, sondern um den unteren Teil eines emporsteigenden zylindrischen Gegenstandes, der nichts anderes als das dritte Horn gewesen sein kann, das genau an dieser Stelle an mehreren anderen Bronzen des östlichen Galliens erhalten ist (vgl. über diese Bronzen Heft 107 S. 44 [oben S. 368]).[1] Das Einsatzloch für das Attribut des Apis befindet sich übrigens auch nicht wie dies dritte Horn in der Mitte des Haarwulstes der Stirne, sondern regelmäßig hinter demselben.

Der lebensgroße Stier von Martigny diente ohne Zweifel einst dem keltischen Kultus. Während die anderen Figuren des dreigehörnten Stieres von geringer, ja meist barbarisierender Arbeit zu sein pflegen (vgl. Heft 107 S. 44 f. [oben S. 369]), so war diese auch durch ihre Größe hervorragende Statue das Werk eines vortrefflichen Meisters; welcher Herkunft auch dieser gewesen sein mag, seine Kunst wurzelte im alten Griechenland.

[1] Sal. Reinach hat in seinem Verzeichnis von Bronzen dieses Typus (Bronzes fig. de la Gaule rom. S. 278 Anm. 1 Nr. 21) auf Grund einer Notiz im Bull. de la soc. des antiqu. 1888, S. 132) mit Recht auch schon den Bronzekopf von Martigny aufgezählt.

DIE BRONZEEIMER VON MEHRUM

(FESTSCHRIFT ZUM FÜNFZIGJÄHRIGEN JUBILÄUM DES VEREINS VON ALTERTUMSFREUNDEN IM RHEINLANDE 1891

Tafel II, III [= Tafel 42. 43])

In der zur Winckelmannsfeier am 9. Dezember 1888 gehaltenen Versammlung des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande hat dessen Vorsitzender, Herr Geheimrat Schaaffhausen einen neuen Fund besprochen, der zu Mehrum bei Dinslaken gemacht worden war.[1] Von den Hauptstücken desselben, den vier Bronzeeimern, werden hier die drei besten in Abbildung mitgeteilt;[2] Tafel II, 1. 2. 3 [Tafel 42, 1. 2. 3]. 23

Der von Heinrich Möltgen, Ackerer in Mehrum bei Voerde, Reg.-Bez. Düsseldorf, im Frühjahr 1888 in einem Meter Tiefe gemachte Fund ist jetzt eine Zierde des Provinzialmuseums zu Bonn; daß er diesem einverleibt werden konnte, ist vorzugsweise den Bemühungen des Freiherrn von Plettenberg in Mehrum zu danken.

Die Henkelansätze und einige Füße wurden von den Gefäßen getrennt gefunden, doch war es möglich, dieselben mit Sicherheit wieder an ihre ursprüngliche Stelle zu setzen, da sich die Spuren deutlich erhalten haben, wo sie einst angelötet waren. Die Eimer sind in Bronzeblech je aus einem Stücke dünn getrieben; am Bauche der Gefäße ist die Wandung nur 1/2 mm stark. Die Henkel und deren Ansätze, sowie die Füsse sind gegossen; ihre Verbindung mit den Gefäßen war, wie bereits bemerkt, durch Lötung geschehen. Angenietet war nichts an denselben.

Obwohl jeder der drei Eimer eine etwas verschiedene Form hat, so ist ihnen doch gemeinsam, daß es bauchige Gefäße sind mit einem kurzen eingezogenen Halse und wieder nach außen umbiegender Mündung. Auf dem kurzen Halse ist an zwei gegenüberliegenden Stellen ein verzierter Ansatz aufgelötet — nur an dem größten Exemplare greift derselbe etwas auf den Bauch über —, der oben einen über die Mündung emporstehenden Ring trägt, in welchen der bewegliche Bügelhenkel eingreift. Die Henkel sind dreiteilig gegliedert, in eine 24

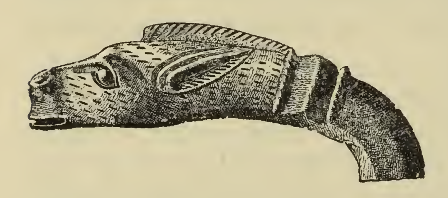
---

[1] Vgl. B. Jahrbücher Heft 87, S. 216 ff. [Willers, Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor S. 120. Derselbe, Neue Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie S. 8].

[2] Nur von diesen Stücken des Fundes kann ich aus eigener Anschauung sprechen.

Mitte und zwei Enden. Auf der Höhe der Mitte befindet sich ein Ring, der offenbar dazu bestimmt war, einen Strick aufzunehmen, an dem man dann den Eimer gegebenen Falles in einen Brunnen herablassen und wieder heraufziehen konnte. Der Übergang der Mitte zu den Enden ist durch ein jederseits herabfallendes Blatt in geschickter und gefälliger Weise vermittelt. Die umgebogenen Enden laufen in Tierköpfe aus. Gemeinsam ist den Gefäßen ferner, daß sie unten einen nicht angesetzten, sondern mit dem Ganzen getriebenen runden Wulst haben, welcher auf je drei angelöteten gegossenen Füßen ruhte, welche ein festes und sicheres Aufstellen des Gefäßes ermöglichten. Die Bodenfläche der Kessel ist je in der Mitte durch einen getriebenen Buckel und um diesen mit zwei Paaren konzentrischer Kreise geziert, in der Art wie an den gewöhnlichen römischen Kasserollen.

Im einzelnen ist Form und Verzierung an allen drei Eimern etwas verschieden. Am reichsten ist der größte derselben geschmückt,[1] Tafel III, 1 [Tafel 43, 1]. Der Henkelansatz zeigt in der Mitte einen weiblichen Kopf mit gescheiteltem und zurückgestrichenem glattem Haare; er ist nicht ohne Sorgfalt gearbeitet, doch etwas hart und ausdruckslos. Umgeben wird derselbe von gezackten Blättern, die wohl Weinlaub vorstellen sollen; dieselben wachsen indeß nicht aus dem Kopfe selbst hervor. Wenn man letzteren überhaupt benennen will, so kann man ihn als den einer Nymphe bezeichnen. Über dem Kopfe liegt, an den Mündungsrand anschließend, ein mit demselben Ornamente wie dieser, mit einem doppelten Flechtbande verzierter Stab Tafel III, 4 [Tafel 43, 4]. An dem Henkel ist der mittlere Teil geriefelt; die Enden (beistehend in 2/3 Größe) sind als Maultierköpfe gestaltet; die langen



25 Ohren, sowie ein gewisser von den Alten niemals dem Pferde, wohl aber dem Maultier gegebener Ausdruck des Kopfes lassen das letztere mit Sicherheit erkennen. Die Füße sind an ihrer Außenseite mit zwei in Relief gebildeten Sphinxen geschmückt, welche sich gegenüberlagern Tafel III, 6 [Tafel 43, 6]. Die Grundfläche ist zum Teil ausgeschnitten. Die Köpfe sind sehr roh gebildet, die Schwänze gar nicht angegeben; an den Seiten ein blattartiger Abschluß. Von den ursprünglichen drei Füßen sind nur zwei erhalten, und von diesen ist der eine am linken Ende unvollständig.

Der nächst größte Eimer,[2] Tafel III, 2 [Tafel 43, 2], zeigt in der Mitte des Henkelansatzes eine jugendliche Maske, die wieder von Blättern umgeben ist. Dieselbe hat tierisch gebildete Spitzohren und um die Stirne eine Binde, welche

---

[1] Höhe bis zum Rande 38,5 cm, Durchmesser der Mündung 30 cm, größter Umfang 1,20 m, Höhe das Fußes 27 mm (Inventar des Prov.-Museums Nr. 5577).

[2] Höhe 33,5 cm, Durchmesser der Mündung 25 cm, größter Umfang 1,4 m, Höhe des Fußes 19 mm (Inventar Nr. 5578).

den Haaransatz verdeckt; über dieser erkennt man zwei Paare kleiner Erhöhungen und über jedem Paare einen halbrunden Bogen. An den Wangen läuft jederseits eine Ranke herunter, deren gerollte Enden unter dem Kinn verschlungen sind und zwischen den unteren Blättern seitlich herausstehen; es sollen wohl Weinranken sein, sicher sind es nicht die Enden der Binde. Die Erhebungen über der letzteren sollen wohl in roher Weise eine Bekränzung mit Blumen oder Früchten andeuten. Die Stirnbinde ist die dem Dionysos charakteristische Mitra,[1] die zuweilen allerdings auch vornehmeren Satyrn gegeben wird, wie sie denn der praxitelische eingießende Satyr trägt. So werden wir auch diesen Kopf als Satyrn bezeichnen dürfen, obwohl das Gesicht nicht den in der späteren Zeit gewöhnlichen derben Typus zeigt. Die Formen sind wieder etwas hart und ermangeln des feineren Ausdrucks. Der Henkel endet in deutlich gearbeitete 26 Schwanenköpfe (vorstehend in 2/3 Größe). Die Füße, von denen zwei erhalten sind, haben glatte und unverzierte Außenfläche; Tafel III, 8 [Tafel 43, 8] gibt die rauhe Oberseite des einen Fußes; man sieht, daß er von zwei runden Löchern durchbrochen ist.



Der dritte der Eimer,[2] Tafel III, 3 [Tafel 43, 3], von abweichender, nach unten bauchigerer Form hat keinen Kopf am Henkelansatz, der hier nur in Gestalt von drei blattförmig verzierten Zacken gebildet ist. Auf dem Streif darüber, welcher an den Rand der Mündung anschloß, sind hier zwei sich gegenüber befindliche Maultierköpfe von dem schon vorhin beobachteten Typus gebildet. Der Mündungsrand selbst (Tafel III, 5 [Tafel 43, 5]) ist wie bei dem ersten Eimer mit doppeltem Flechtbande geziert. Der Henkel läuft wieder in Maultierköpfe aus (von denen einer hier in 2/3 Größe abgebildet ist); sie sind von einfacherer, geringerer Ausführung als die des ersten Eimers. Die Mitte des Henkels ist zierlich geriefelt; der Übergang zu den Enden wird hier durch zwei Blätter gebildet. Der Fuß — es ist nur einer von den dreien erhalten — zeigt dasselbe Flechtbandmuster wie die Mündung Tafel III, 7 [Tafel 43, 7]. Hier hat sich an den „Augen" des Flechtbandes die ursprüngliche Silbereinlage erhalten, auf welche am Mündungsrande nur kleine Höhlungen hinweisen. Die beiden Enden des Fußes sind beschädigt, indem die einst hervorragenden Ecken abgeschlagen sind; diese Verletzung muß jedoch schon im Altertum stattgefunden haben, da die Bruchflächen vollständig patiniert sind. Der Fuß ist von zwei amazonenschildförmigen Löchern durchbrochen.



[1] Vgl. Furtwängler, Samml. Sabouroff I, zu Taf. 23.

[2] Höhe 30,8 cm, Durchmesser der Mündung 26 cm, größter Umfang 97 cm, Höhe des Fußes 21 mm (Inventar Nr. 5579).

Der vierte Eimer[1] ist sehr beschädigt und entbehrt überdies aller Verzierung; seine Form ist einfach bauchig mit kleinem, abgesetztem Rande, und ohne den eingezogenen Hals der anderen. Er hat einen glatten, unverzierten, eisernen Bügelhenkel; von dessen Befestigung zeugen zwei jederseits im Rande steckende eiserne Nägel.

27 Von diesen Eimern enthielt der größte (Tafel II, 1 [Tafel 42, 1]) die Asche des Verstorbenen;[2] er war mit einem Deckel von Bronze zugedeckt und enthielt außer der Asche noch vermoderte Reste von Leder und Linnenzeug, Salbenfläschchen und einige Bronzestückchen. Daß der Verstorbene ein Krieger war, geht aus den übrigen Beigaben hervor. Schild, Schwert, Lanze und Dolch sind durch ihre Reste gesichert. Vom Schilde ist der Buckel erhalten (Durchmesser 0,19 × 0,21). Dieser, sowie die Reste der Schwertscheide bestehen aus Weißmetall. Das zweischneidige Eisenschwert ist nicht in der Scheide, sondern etwa 1 m entfernt davon gefunden, paßt jedoch in diese, wenn man sie ergänzt (vgl. beistehend in $^1/_8$ Größe). Die Schwertklinge ist 59 cm lang. Die fragmentierte Dolchklinge hat $16^1/_2$ cm Länge, die Lanzenspitze 17 cm; beide sind natürlich von Eisen. Die Lanzenspitze hat erhabenen Mittelgrat und runde Tülle. Unbekannter Verwendung ist das hier in $^1/_6$ Größe abgebildete Bronzebeschlagstück, in welchem vier Bronzenägel stecken; es ist 0,238 m lang. Endlich wurde der Oberteil einer kleinen Bronzekanne, eine flache Schüssel aus „terra sigillata“ von 32 cm Durchmesser mit dem Stempel OF BASSI · Co und die Scherbe einer zweiten gleichen Schüssel mit OFF · CANI gefunden.

Die Eimer lassen sich mit Bestimmtheit in die erste Kaiserzeit datieren. Dies ist dadurch möglich, daß genau übereinstimmende Gefäße sich bei den Ausgrabungen von Pompeji und Herkulaneum gefunden haben. Die Bronzegeräte aus diesen Städten sind nun freilich keineswegs alle gleichzeitig; man kann vielmehr auch unter ihnen wie unter den Wanddekorationen ältere und jüngere Stücke unterscheiden. Aber jene den unsrigen entsprechenden Eimer stellen sich nicht zu der verhältnismäßig älteren, sondern zu der jüngeren Serie, gehören also der früheren Kaiserzeit an.

28 Von diesen in Neapel aufbewahrten Stücken ist eines im Museo Borbonico IV Taf. 12, 4 abgebildet. Der Henkelansatz zeigt einen Frauenkopf und zwei Maultierköpfe an den Seiten. Die Füße sind ein wenig abweichend von der Form der unsrigen. Mehrere andere Exemplare in Neapel sind von Sommer zusammen

[1] Er war etwa 29 cm hoch und ist jetzt ohne Boden; sein größter Umfang beträgt $105^1/_2$ cm.

[2] Das Folgende nach den Mitteilungen der Herren Schaaffhausen, Klein und Löschcke.

photographiert.[1] Eines derselben stimmt genau, in der Gesamtform, in der Verzierung der Mündung, in der Gestalt des Henkels und des Henkelansatzes, mit unserem dritten Eimer überein. Die anderen zeigen als Ansatz zumeist den Frauenkopf mit den Maultierköpfen zur Seite. Die Füße fehlen diesen Neapler Stücken zumeist, doch gewiß nur deshalb, weil sie getrennt gefunden wurden und man ihre Zugehörigkeit nicht erkannt haben wird. Drei Füße, die sehr an die des größten der Mehrumer Eimer erinnern, indem sie in Relief je eine ganz ebenso gelagerte und ebenso stilisierte Sphinx darstellen, befinden sich jetzt an einem bauchigen Gefäße mit einem als Hermaphrodit gebildeten Henkel; ursprünglich gehörten dieselben aber gewiß zu einem Eimer unserer Gattung.[2]

Es gibt indeß aus Pompeji und Herkulaneum auch Eimer, welche jener älteren Serie von Metallgeräten zuzurechnen sind. Diese haben die einfache gewöhnliche Eimerform ohne eingezogenen Hals, so daß also der größte Umfang sich an der Mündung befindet. Am Henkelansatze oder rings um den oberen Teil pflegen sie mit den schönsten Ornamenten geschmückt zu sein; auch sind drei niedrige Füßchen in der Art jener der anderen Gattung öfter erhalten.[3] Eimer dieser Form, doch mit etwas strengerer Dekoration, fanden sich nun auch in den Gräbern Unteritaliens und gehören etwa dem vierten bis dritten Jahrhundert v. Chr. an. Ein Exemplar von dieser Herkunft in Berlin[4] ist mit einem sehr schönen Relief geschmückt, dessen Arbeit der besten Zeit des vierten Jahrhunderts angehören wird. Aus Griechenland sind mir wenigstens Henkel von Eimern dieser Form bekannt, doppelte Bügelhenkel und Ansätze dazu, welche mit einfachen Köpfen ohne allen pflanzlichen oder tierischen Schmuck versehen sind, die dem Stile nach bis in die Zeit um 400 v. Chr. heraufgehen müssen. Jene niederen Füßchen kommen bei diesen älteren Stücken noch nicht vor; die Füße, die man hier findet, sind anders gestaltet. 29

Bemerkenswert ist ferner, daß Eimer dieser letzteren einfachen Form überaus häufig auf den unteritalischen Tonvasen des vierten bis dritten Jahrhunderts v. Chr. gemalt vorkommen, und zwar in den Händen von Frauen, Jünglingen und Satyrn in den bekannten Szenen bakchischen Charakters. Sowohl die campanischen als lukanischen als namentlich die apulischen Vasen liefern zahlreiche Beispiele. Immer erscheinen die Eimer hier mit anderen Abzeichen bakchischen Wohlseins, mit

[1] Vgl. Mus. Borbon. XI Taf. 44; VI Taf. 31, 5. 6 und die oben genannte Sommersche Photographie.

[2] Die Vase steht im zweiten Bronzensaale des Museo nazionale in Neapel links oben und trägt die Nr. 3933; sie stammt nach dem Inventar aus Ercolano; doch gibt dasselbe auch an, daß sie restauriert sei; offenbar ist sie aus nicht zusammengehörigen Stücken zusammengesetzt.

[3] Blatt 11,118 der Sommer'schen Sammlung von Photographien aus dem Museo nazionale.

[4] Friederichs, Kleinere Kunst Nr. 677; abgebildet bei Gargiulo, Raccolta dei monum. più inter. del Museo Borb. e di varie coll. priv., Taf. 72.

Trauben, Fruchtschüsseln, Bechern, Thyrsosstäben, Fackeln u. dgl. in den Händen der Satyrn und Nymphen, so wie der Seligen, der in die bakchischen Mysterien Eingeweihten. Es müssen diese Gefäße in Unteritalien also nicht bloß für Wasser gedient haben.[1] Zuweilen deuten drei runde Punkte am unteren Rande an, daß die Eimer drei Füße haben, die aber noch nicht jene breite Gestalt wie die pompejanischen zeigen. Auf den Vasen älterer Stilgattungen und auf den attischen Vasen überhaupt kommen diese Eimer, soviel ich sehe, gar nicht vor.[2]

So finden wir also, daß die Eimer ohne eingezogenen Hals in Unteritalien im vierten bis dritten Jahrhundert v. Chr. besonders viel verwendet wurden und auch in Pompeji noch üblich waren. Die Mehrumer Funde jedoch stellten sich zu einer anderen pompejanischen Eimerart, deren Form mit eingezogenem Halse wir in der der Kaiserzeit vorangehenden Periode im Bereich der klassischen Kultur nicht fanden.

Doch in der Verzierung und Henkelgestaltung dieser Mehrumer und späterpompejanischen Eimergattung haben sich altgriechische Motive merkwürdigerweise noch deutlicher erhalten als in jenen eleganteren Stücken, die wir als älterpompejanisch bezeichnet haben.

30 Die Henkelform ist nämlich nur durch die leichte Umbildung einer altgriechischen gewonnen, wie man bei Vergleichung der aus Olympia stammenden und in Ausgrabungen von Olympia Bd. IV, Die Bronzen, S. 139 abgebildeten und beschriebenen Stücke sofort erkennt. Die Grundform mit ihrer Dreiteilung und mit dem Ringe oben ist durchaus dieselbe. Doch die Trennung der Teile ist hier nicht durch Blattwerk, sondern durch rein tektonische Motive, Vorsprünge, runde Knoten oder rollenförmige Wülste bewirkt und die aufgebogenen Enden sind nicht als Tierköpfe, sondern als einfache sich zuspitzende Knöpfe gebildet; auch fehlt ihnen die gefällige Riefelung noch ganz. Solche Henkel sind aber nicht nur in Olympia, sondern auch in Italien, besonders in Unteritalien gefunden worden.[3] Die olympischen Stücke lassen sich wenigstens in das 5., vielleicht noch das 6. Jahrh. v. Chr. zurückdatieren.[4]

Die Art der Ersetzung rein tektonischer Formen durch pflanzliche und tierische Motive und andererseits das Festhalten an altgriechischen Grundformen entspricht ganz dem, was wir auch sonst an den pompejanischen und überhaupt

---

[1] Es kommt vor, daß eine Figur in der Linken einen solchen Eimer, in der Rechten Becher oder Kanne hält, vgl. Millin, Vases peints I, 13 (campanisch); Millingen, Div. coll. 24 (apulisch).

[2] Die auf attischen Vasen zuweilen vorkommenden Gefäße mit Bügelhenkel und drei Füßen sind von wesentlich anderer Form, auch offenbar nicht von Metall, und nicht für Flüssigkeiten bestimmt (vgl. z. B. Duris Schulvase, Berlin 2285; Millingen, Coll. div. 57).

[3] Vgl. Olympia a. a. O. S. 139 f.

[4] Wegen der Auffindung von Nr. 868 und dem Alpha auf dem S. 140 genannten Ansatzstücke.

den später griechischen und griechisch-römischen Gerätbronzen beobachten können. Lehrreich ist es in dieser Beziehung, eine gewisse Reihe der aus Pompeji und Herkulaneum stammenden Kandelaber mit den älteren griechisch-etruskischen zu vergleichen: die Hauptidee der letzteren ist dort durchaus erhalten und nur die Übergänge sind reichlicher mit Blattwerk verziert, während die stilisierte Palmette zurücktritt. Daneben kommen in Pompeji freilich auch Kandelaber vor, die sich von der alten Tradition völlig emanzipieren und, alles streng Tektonische beseitigend, das Ganze rein nach den Naturvorbildern des Stammes mit Ästen gestalten. Ferner bieten die Henkel der pompejanischen Bronzekannen sehr schöne Beispiele für das Überwuchern der älter griechischen Formen mit freieren Pflanzenmotiven. Besonders beliebt sind die großen Blätter mit der herausstehenden etwas umgebogenen Spitze, so wie an unseren Mehrumer Henkeln. Rein altgriechische Motive, die nur in der angedeuteten Weise umgebildet und modernisiert sind, finden wir endlich namentlich unter den Gerätfüßen Pompejis, den Löwenklauen mit darüber sich erhebenden vegetabilischen Ornamenten, Oberteilen von Sphingen u. dgl.

Der Schwanenkopf, den wir an dem zweiten Mehrumer Eimerhenkel sehen, ist ein bekanntes altgriechisches Motiv, das gerade als Henkelendigung schon früh beliebt war und als Cheniskos bezeichnet ward. Dagegen hat der Maultierkopf der anderen beiden Henkel erst in der griechisch-römischen Gerätkunst seine hohe dekorative Bedeutung erlangt. In den Produkten der früheren Kaiserzeit ist er außerordentlich beliebt. An unsern Eimern kommt er gleich in zwiefacher Verwendung vor, an den Henkeln und an den Ansätzen des einen.[1] Der Grund für die große Beliebtheit dieses Ornaments liegt offenbar in der Geltung des Maultiers als bakchischen Wesens. So finden wir den Maultierkopf denn auch öfter mit anderen bakchischen Figuren und Symbolen vereinigt und er selbst erscheint zuweilen von Epheu bekränzt. 31

Die Köpfe an den Henkelansätzen unserer Eimer haben denselben bakchischen Charakter; in dem einen erkannten wir einen Satyr, der andere ist wenigstens von Weinlaub umgeben. So werden auch diese Eimer schwerlich nur für Wasser gedient haben.

Die Idee, einen menschlichen Kopf am Henkelansatz zu verwenden, ist wieder eine an den altgriechischen Metallgefäßen schon reich ausgebildete. Auch schließt sich dort an den Kopf nicht selten eine streng stilisierte Palmette an; doch das freie Blattwerk, welches hier die Köpfe umgibt, ist jener älteren Kunst vollständig fremd. Dagegen finden wir die von Blättern umgebenen Köpfe wieder an den pompejanischen Gefäßen, besonders den Kannen, häufig.

Den Ursprung dieser in der griechisch-römischen Dekoration so beliebten Verbindungen von freiem Blattwerke mit menschlichen oder tierischen Figuren

[1] Vgl. dazu z. B. Mus. Borbon. III 47, 3.

muß man aber sicher schon in der hellenistischen Epoche suchen. Einen festen Halt dafür haben wir an den verwandten Erscheinungen in der großen Kunst, wo die vegetabilisch vermittelten Übergänge menschlicher und tierischer Formen an Wasserdämonen, Giganten und ähnlichen Wesen eben in der hellenistischen Periode aufkommen.

Noch ist zu bemerken, daß das mehrfache Flechtband, das wir an unsern Eimern an Mündung wie Füßen verwendet finden, wieder ein echtes altgriechisches Motiv ist.[1]

Die breiten niederen am Boden angelöteten Füße der Mehrumer Eimer-32 gattung scheinen dagegen nicht vor der griechisch-römischen Epoche vorzukommen. Die nächste Parallele aus der älteren griechischen Zeit bieten die zu demselben Zwecke unter eimer- und beckenförmige Geräte gelöteten drei kleinen Rollen, über welche man vergleiche, was ich in den Ausgrabungen von Olympia, Bd. IV, Die Bronzen, S. 138 zusammengestellt habe.

Die runden oder amazonenschildförmigen Durchbrechungen, welche wir an den Mehrumer Füßen beobachtet haben, gehören zum Typus derselben. Sie dienten keineswegs um etwas durchzustecken, sondern lediglich um die Füße leichter und, von unten gesehen, gefälliger zu machen. Die Verzierung mit dem Flechtbande findet sich auch sonst an dieser Stelle; so zeigt sie ein in Berlin im Antiquarium befindliches Stück, wo die Augen mit Silber eingelegt sind; dasselbe hat auch die runden Durchbrechungen ganz wie Taf. III, 8 [Taf. 43, 8].

Eine kleinere aber direkt verwandte Art von Füßchen ist die von geschweifter meist amazonenschildähnlicher Form, welche unter flachen Gefäßen der römischen Kaiserzeit oft vorkommt (so im Hildesheimer Silberfund; in Olympia, vgl. Bd. IV, Die Bronzen, Taf. 68, 1270. 1271 und Text S. 197).

Wir haben die Eimer von Mehrum bisher nur im Zusammenhang mit den Funden auf klassischem Boden betrachtet. Wir haben in ihnen Gefäße kennen gelernt, die in der früheren Kaiserzeit in Italien beliebt gewesen zu sein scheinen. Die Funde in Deutschland lehren uns nun aber, daß gerade sie verhältnismäßig häufig auch zu unseren Vorfahren importiert oder von den Römern dahin mitgenommen wurden. Wo die übrigen Fundgegenstände bekannt sind, da sind es immer solche, die ebenfalls in die frühere Kaiserzeit weisen. Namentlich pflegen Kasserollen und Siebe genau jener bekannten Formen mitgefunden zu werden, die in Menge zu Pompeji an den Tag gekommen sind. Ich beschränke mich darauf, die vier von mir selbst gesehenen Funde dieser Art zu erwähnen, die sich im Berliner Museum für Völkerkunde befinden. Sie genügen vollständig zum Beweise des Gesagten.

Unter diesen enthält die am schönsten verzierten Stücke der Fund von Schönwitz (Reg.-Bez. Köslin, Prov. Pommern). Der Henkelansatz ist als eine

---

[1] Vgl. Olympia, Bd. IV, Die Bronzen, S. 109.

schöne weibliche Maske gebildet mit je zwei an den Seiten steif herabfallenden Locken (die ebenso an einem der Neapler Stücke vorkommen); darüber stehen zwei Flügel vom Kopfe ab, welcher demnach als Meduse zu bezeichnen ist. 33 Die Enden des Henkels laufen in Adlerköpfe aus. Derselbe ist mit großen Blättern verziert, entbehrt jedoch ausnahmsweise des Ringes oben. Von den Füßen ist einer erhalten; er ist, wie so häufig, nicht massiv, sondern durchbrochen gebildet. Der Eimer selbst ist nicht erhalten, doch die mitgefundenen Stücke einer gewöhnlichen Kasserolle.

Ein sehr schöner Fund ist der von Wichulla (Kreis Oppeln, Prov. Schlesien), der, im Besitz des Barons von Falkenhausen zu Wallisfurth, seit einiger Zeit im Berliner Völkermuseum aufgestellt ist. Das Hauptstück desselben ist ein silberner Becher mit in getriebenem Relief dargestellten Seewesen. Form und Ornamentik, Technik und Stil lassen diesen Becher denen von Hildesheim als nächst verwandt erscheinen; er gehört also in dieselbe Zeit wie diese. Unter den Bronzen befinden sich neben den üblichen Kasserollen und dem Sieb eine große Schüssel mit zwei horizontalen Henkeln, die in Schlangen ausgehen; dies Motiv ist wieder altgriechisch, aber Stil und Ausführung entsprechen genau den pompejanischen Gefäßen, unter denen auch ganz übereinstimmende Schüsseln vorkommen. Das dritte Hauptstück des Fundes ist nun ein Eimer von derselben Form wie der größte der Mehrumer. Der Henkel, von der üblichen Form, hat einen undeutlichen Tierkopf (Reh oder dgl.) an den Enden. Der Ansatz zeigt wieder einen Frauenkopf mit ähnlich geordnetem Haare wie in Mehrum; er ist ausdruckslos und ziemlich roh ausgeführt. Nach unten dienen Palmettenblätter zum Abschluß, die wie absichtliche Nachahmung der strengen altgriechischen Form erscheinen, indem sie breite runde Enden haben und Blatt an Blatt eng anschließt. Nach den Seiten springen etwas undeutliche langgestreckte Tierköpfe heraus, die wahrscheinlich Rehköpfe sein sollen. An den pompejanischen Eimern kommt der Typus dieses Henkelansatzes ebenfalls vor. Von den Füßen ist einer erhalten, er zeigt außen das Flechtband.

Ein dritter Fund ist der aus einem Skelettgrab von Biethkow im Kreis Prenzlau, Prov. Brandenburg. Der Eimer ist vollständig erhalten bis auf die Füße, die fehlen. Die Enden des Henkels sind als Schwanenköpfe gestaltet. Die Henkelansätze zeigen denselben Typus wie die des vorigen Fundes, nur ist die Ausführung hier noch wesentlich geringer, ja geradezu roh. Die seitlichen Tierköpfe scheinen solche eines großen Vogels sein zu sollen. Außerdem ward wieder die übliche Kasserolle und das Sieb gefunden, sowie eine Bronzeschnalle 34 gewöhnlicher römischer Form, endlich aber eine sehr schöne Glasschale von durchsichtigem bläulichem Glase.

Sehr ähnlich dem vorigen ist der Eimer aus dem Grabfunde von Klatzow (Kreis Demmin, Prov. Pommern); auch hier ist der Henkelansatz recht roh und die Tierköpfe zu den Seiten des weiblichen Gesichtes sind kaum zu benennen;

die Henkelenden sind wieder Schwanenköpfe; die Füße fehlen. Der Fund stammt aus einem Hügel von Feldsteinen, der Leichenbrand zeigte.

An diese vier Funde im Berliner Völkermuseum kann schließlich auch der berühmte Hildesheimer Fund im Antiquarium angereiht werden. Denn er enthält einen großen Eimer eben der Mehrumer Form (Holzer, Der Hildesheimer antike Silberfund Taf. 4, 3; S. 71 [Pernice-Winter Taf. 36]); der Henkel hat zwar den Ring oben, ist jedoch sonst glatt und endet in die üblichen Schwanenköpfe; von den Ansätzen ist nur das unverzierte Fragment des einen erhalten. Alles besteht aus Silber; dennoch ist die Verzierung, wie aus der Beschreibung ersichtlich, viel einfacher als an den Bronzeexemplaren. Füße wurden keine gefunden.

Obwohl die Dekoration aller dieser Eimer teilweise, wie bemerkt, recht roh gearbeitet ist, können sie doch kaum als provinzielle Nachbildungen gelten, da ähnlich geringe Stücke auch in Pompeji und sonst in Italien[1] vorkommen und die Typen hier wie dort ganz dieselben sind. Auch sind die übrigen mitgefundenen Bronzegefäße immer gut römische, genau der Art wie in Italien selbst.

Schließlich bemerke ich, daß auch die andere Form von Eimern, die ohne eingezogenen Hals, in gleichzeitigen, d. h. der früheren Kaiserzeit angehörigen Funden Deutschlands zuweilen vorgekommen ist, so in dem Rheinzaberner Fund (Westdeutsche Zeitschr. I Taf. 8, 35) und ebenso in einem Funde von Voigtstedt (Kreis Sangerhausen) im Berliner Völkermuseum. Doch die Form mit dem eingezogenen Halse war in Deutschland sichtlich die beliebtere. Es ist merkwürdig, kann aber hier nicht näher ausgeführt werden, daß eben diese Form sowohl schon in den altitalischen Funden als in denen Mitteleuropas aus der Hallstätter und der La-Tène-Periode erscheint und ihr Auftreten in der Kaiserzeit also nur das Wiederaufleben eines alten, nicht griechischen Typus in gräzisiertem Gewande war.

[1] Vgl. Berlin. Antiquar. Misc.-Inv. 6248 aus Mailand, rohes Exemplar des epheubekränzten Kopfes als Ansatz.

ZU DEN KÖPFEN DER GRIECHISCHEN KOHLENBECKEN

(JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS VI, 1891)

Ich möchte einen Schritt weiter gehen auf dem von Conze im Jahrbuche 1890, S. 118 ff., betretenen Wege und die von ihm S. 138 unbenannt gelassenen hephaistischen Dämonen mit ihrem antiken Namen nennen. Ich glaube, es sind die Kyklopen, die Schmiede des Hephaistos, die glühendes Metall in seinen Essen hämmern, die Zeus die Blitze schmieden. 110

Darauf weisen, wie mir scheint, schon die Blitze, welche das einzige „Nebenzeichen" sind, das neben jenen Köpfen vorkommt, und welche mit ihrer Bedeutung in Beziehung stehen müssen. Der oder die Blitze erscheinen, nach Conze's Nachweisen, häufig neben dem Kopfe mit der Mütze (S. 121), zweimal neben einem Kopfe ohne Mütze (S.129) und wiederum häufiger auch als einzige Darstellung (S.132). Der Umstand, daß anderwärts Blitze zuweilen unter verschiedenen Amuletten erscheinen, reicht zu ihrer Erklärung an dieser Stelle nicht aus, oder kann jedenfalls nicht gegen eine Erklärung sprechen, welche ihnen eine vollere Bedeutung gibt.

Die Vorstellung von den Kyklopen als den Gesellen des Hephaistos, die in vulkanischen Bergen arbeiten, speziell auf Lipara in den *χαλκεῖα Ἡφαίστου* hämmern, daß es weithin dröhnt, Blitze und andere Götterattribute schmiedend, diese Vorstellung wurde bekanntlich eben in der hellenistischen Zeit, welcher Conze ohne Zweifel mit Recht Erfindung und Ausführung jener Kohlenbecken zuweist, ausgebildet und ward hier beliebt und bekannt. Man erinnere sich der prachtvollen Schilderung des Kallimachos im Hymnus auf Artemis v. 46 ff. und des Nachklangs solcher hellenistischen Poesie bei Virgil, Georg. 4, 170 ff., Aen. 8, 416 ff. Was mochte geeigneter erscheinen, als die Feuerbecken mit dem Bilde jener Kyklopen zu schmücken? Allerdings pflegt die Poesie dieselben als einäugig zu schildern, ein Motiv, das ihr ebenso gelegen war, wie es der Kunst unbequem sein mußte. Daß letztere sich davon emanzipierte, wußten wir aber schon durch die schmiedenden Kyklopen auf römischen Sarkophagen, die, wie ein pompejanisches Wandbild (Helbig, Atlas Taf. 4, Nr. 259) lehrt, wohl auf hellenistische Vorbilder zurückgehen.

Unsere Deutung hat vor allem den Vorzug, daß sie die ganze Serie der bärtigen Köpfe, die doch alle, trotz der Verschiedenheiten des Typus im einzelnen,

einen starken gemeinschaftlichen Zug haben, auch einheitlich erklärt. Der durch die bei weitem zahlreichsten Exemplare vertretene Typus (Conze S. 126, III, A) zeigt einen Mann von wildem Ausdruck mit hochgesträubtem Haare. Zuweilen hat er gespitzte Ohren, was ihn mit einem anderen gleich zu besprechenden 111 Typus verbindet. Sonst hat er keine nähere Verwandtschaft mit Silen- oder Satyrtypen: er stellt wilde Männer dar, für welche der Name Kyklopen trefflich paßt, die Kallimachos *αἰνὰ πέλωρα* nennt, die er mit zottiger Brust und als die Popanze der göttlichen Kinderstuben schildert. Auch auf die von Conze unter IV A, 809—815 zusammengestellten Köpfe von wildem Ausdruck in verschiedenen Varianten, von denen einige durch die Beigabe des Blitzes ausgezeichnet sind, wird man den Namen Kyklopen ohne weiteres passend finden. Am häufigsten kommen aber die Blitze neben den Köpfen mit dem spitzen Pilos vor: es scheint, daß diese öfter einen ruhigeren Charakter haben, doch daß auch hier eine gewisse Aufgeregtheit und Wildheit des Ausdrucks vorherrscht. Die Mütze paßt natürlich vortrefflich zu den Kyklopen als Gesellen des Hephaistos; sie charakterisiert diese Dämonen ebenso wie den Gott selbst als Schmiede.

Eine Bestätigung unserer Deutung sehe ich in dem merkwürdigen Bilde der neuerdings auf dem Helikon gefundenen Votivstele Bull. de corr. hell. 1890, Taf. 9. 10 [Athen 1455]: dieser wilde, struppige Unhold hat die unverkennbarste Verwandtschaft mit den beliebtesten Typen der Kohlenbeckenhenkel. Er ist aber sicher ein Kyklope — der aus einer Felsgrotte hervorschaut — und zwar wegen der Augen, die als vertrocknete Höhlen gebildet sind, während ein drittes Auge auf der Stirne leicht angedeutet ist. Auch Spitzohren, die wir an jenen Köpfen öfter finden, glaube ich, wenn die Photographie nicht täuscht, auf der Stele zu erkennen (das linke scheint ganz deutlich, aber auch von dem rechten ist der Kontur zu verfolgen). Das Denkmal wird von dem Herausgeber ins dritte Jahrhundert gesetzt; es wird also etwas älter sein als die Masse der Beckenhenkel. Wie die Tatsache des Erscheinens des Kyklopen auf der den Musen geweihten Stele zu erklären sein mag, ist nicht leicht zu sagen. Doch wird der Weihende, da er Hesiod nennt, sich mit dem Bilde wohl im Kreise hesiodischer Vorstellungen zu bewegen geglaubt haben. Da mag denn dieser Vertreter der in Höhlen unter der Erde gebändigten Kyklopen, welche dem Zeus die Blitze geschmiedet und durch welche allein Zeus die Weltherrschaft errungen hat, eben auf die neue Weltordnung des Zeus und ihre *εὐνομία* (vgl. den Schlußvers der zweiten Inschrift) hindeuten, welche die Musen allzeit besingen (vgl. Hesiod, Theog., prooem., besonders v. 65 ff. 71 ff.).

Doch kehren wir zurück zu den Kohlenbecken, so bleibt uns noch der dritte Haupttypus zu erwähnen, der durch den Efeukranz einen ausgesprochen bakchischen Charakter erhält. Ein Teil dieser Köpfe (Conze II B) gleicht in allem Wesentlichen den an erster Stelle besprochenen; sie haben wie jene gesträubtes Haar, wilde rollende Augen und Satyrohren; doch ist hier so wenig wie dort

ein geläufiger Satyr- oder Pantypus[1] dargestellt, vielmehr scheint die Absicht deutlich, zwar verwandte, doch wildere und rohere Wesen darzustellen. Die Mehrzahl der Köpfe des bekränzten Typus (Conze II A. C) entbehrt indeß der gesträubten Haare und der Satyrohren und nähert sich mehr den Silentypen; doch 112 scheint auch hier eine Wildheit des Ausdrucks vorzuherrschen (vgl. Figur 217. 263. 274 auf S. 123), welche dem echten Silentypus jener Zeit völlig fremd ist. Es ist demnach ganz unzulässig, diese Köpfe für einfache Silene, Satyrn oder Pane zu erklären. Indem dieselben vielmehr durch übereinstimmende Grundzüge aufs engste verknüpft sind mit den anderen von uns bereits als Kyklopen erkannten Typen, müssen auch sie in gleicher Weise gedeutet werden.

Hätten die Künstler, welche die Kohlenbecken schmückten, wirklich die Absicht gehabt, hier einen hephaistischen Dämon, dort aber einen Silen, einen Satyr, einen Pan darzustellen, so hätten sie zu den bekannten, zu ihrer Zeit festen und wohl individualisierten Typen gegriffen, welche keine Zweideutigkeit zuließen. Stand dagegen für jene Künstler, wie wir annehmen, als Hauptthema des Beckenschmuckes der Begriff Kyklopen fest, so ist es durchaus natürlich, daß sie auf der gegebenen Basis allerlei Variationen ersannen. So erklärt sich die bei gemeinsamer Grundlage doch verschiedene Bildung der Köpfe.

Wie aber kamen die Künstler dazu, gerade bakchische Elemente als Mittel zu benutzen, um die Kyklopenköpfe zu variieren?

Zur Begründung der Satyrohren würde der Hinweis auf den Kyklopen Polyphem in den pompejanischen Wandbildern genügen, indem dieser hier mit spitzen Ohren zu erscheinen pflegt. Ja sie wären sogar schon hinreichend durch die Tatsache gerechtfertigt, daß, besonders in der Kunst nach Alexander, manchfache dämonische Wesen wilden Charakters, wie namentlich die Tritone, mit jenen tierisch geformten Ohren ausgestattet wurden. Den Kentauren kamen sie schon seit alter Zeit zu.

Allein die Efeukränze sind hiermit nicht erklärt; denn sie können doch kaum nur durch die Satyrohren mit veranlaßt, also ganz bedeutungslos sein. Der wirkliche Zusammenhang der Kyklopen mit dem bakchischen Kreise, der durch sie angezeigt scheint, ist uns aber literarisch nicht bezeugt.

Doch in der Kunst scheinen Spuren vorhanden, welche zeigen, daß unsere Kohlenbeckenhenkel mit ihrer bakchischen Bildung der Kyklopen einer älteren Tradition folgten. Es lassen sich nämlich, wie ich glaube, in der Kunst vor Alexander kyklopenhafte Wesen in der Gestalt der Satyrn nachweisen, woraus hervorgeht, daß Kyklopen und Satyrn als verwandte und ineinandergreifende Dämonengattungen empfunden wurden. Es ist klar, wie gut sich die Typen der Kohlenbecken erklären, wenn uns dieser Nachweis gelingt.

[1] Vereinzelte Ausnahme ist Conze Nr. 816 (S. 130) mit Hörnern im Haare. Sind dieselben indeß ganz sicher? Der Abbildung nach scheint dies nicht der Fall zu sein. Vereinzelt sind auch die S. 130 erwähnten sechs Exemplare mit satyr- oder silenhaften Theatermasken.

Derselbe ist nicht ganz leicht zu führen. Wir müssen uns vor allem der Erklärung einer merkwürdigen kleinen Gruppe von Vasenbildern zuwenden, welche durch den Reiz, der dem Ungewöhnlichen und Rätselhaften innewohnt, schon zu den verschiedensten Deutungen Anlaß gegeben haben. Ich meine die zuletzt von Robert, Archäol. Märchen S. 198 ff. [Hermes 1912 S. 539] behandelten Vasen.[1]

113 Die geistvoll und mit poetischem Sinne durchgeführte Deutung, welche Robert denselben gegeben hat, kann ich doch nicht als richtig anerkennen. Ich sehe keine einzige sichere Spur davon, daß man im Altertume außer Erdgottheiten — für die es reichlich bezeugt ist[2] — auch Fluß- und Quellgötter als aus der Erde emporkommenden Kopf oder Oberkörper dargestellt habe. Weder Robert noch Marx — der dieselbe Ansicht ausgeführt hat[3] — konnten irgendeinen Beweis hierfür erbringen. Der einzige Orontes, auf den sich Robert S. 184 beruft, kann keineswegs als ein solcher gelten; denn der ist ja offenbar in den Wellen des Flusses selbst schwimmend gedacht (vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabg. 1396), nicht aber aus der Erde emporsteigend. Und der Achelooskopf griechischer Votivreliefs, den Robert an einer anderen Stelle (S. 201) heranzieht, ist auch kein aus dem Felsen aufsteigender Kopf, sondern nur eine an der Felswand befindliche Maske, die Kultgestalt des, wie auch Dionysos in Attika,[4] als Maske verehrten Gottes (vgl. Samml. Sabouroff, zu Taf. 27, S. 3). Ebensowenig gehört die Maske des Okeanos oder Seegreises hierher, die auf späteren Denkmälern nicht selten ist (vgl. O. Jahn, Sächs. Ber. 1851, S. 143 und namentlich Stephani, Schlangenfütterung S. 22 f.). Aber auch die Metapher κεφαλή für Quelle — die übrigens mehr der prosaischen als der poetischen Redeweise anzugehören scheint — darf man nicht zu Gunsten von Robert's Deutung anführen; denn es wird dabei nicht etwa das Emporkommen der Quelle dem Auftauchen eines Kopfes verglichen, sondern es wird lediglich das eine Ende eines Flusses damit als Kopfende bezeichnet; so konnte denn auch die Mündung der Kopf des Flusses genannt werden. Finde ich also keine Spuren davon, daß die Kunst Quellen als auftauchende Köpfe oder Oberkörper gebildet habe, so muß ich alle die von Robert a. a. O. S. 184 ff. auf diese Annahme gegründeten Deutungen für äußerst zweifelhaft ansehen. Was aber speziell die hier zu besprechende kleine Vasengruppe

[1] Die Deutung, die ich im Folgenden vortrage, habe ich in der Hauptsache schon 1873 als Student in München gefunden und damals meinem verehrten Lehrer Brunn in einer Abhandlung vorgelegt, welche die Grundlage für das Folgende bildet.

[2] Selbst Isis wird als Erdgöttin neben der ganzen Figur des stehenden Sarapis nur als großer aus der Erde kommender Kopf dargestellt; so auf einer Gemme bei Sommerville, Gems, Vig. S. 9 und Taf. 68, 857 (übrigens fast dem einzigen interessanten Stück in diesem wissenschaftlich wertlosen Werke). [Die Sammlung ist jetzt in Philadelphia.]

[3] Interpretationum hexas, Rostock 1888/89, S. 7 ff.

[4] (Conze), Verz. d. ant. Skulpt. in Berlin Nr. 100, aus Marathon, vermutlich aus Ikaria, wo neuerdings eine analoge, nur etwas größere Maske gefunden wurde (American journ. of arch. 1889, S. 463, Fig. 43; vgl. Wolters, Mitt. d. Inst. in Athen 1887, S. 390).

anlangt, so ist die kolossale gigantische Bildung des auftauchenden Kopfes der Deutung auf eine Quellnymphe, mit der die Silene scherzen, gewiß besonders ungünstig; dagegen leuchtet ein, wie vortrefflich sie zur Erdgöttin paßt, der *μεγάλη θεός*. Endlich aber, und vor allem, ist zwar bekannt, welche hohe Verehrung die alten Griechen den Quellen zollten, wie man sie hegte und pflegte, und wir erfahren viel davon, wie man sie schmückte, faßte, wie man Grottenkulte einrichtete, Brunnenhäuser erbaute, auch wie man Quellen entdeckte, aber ich erinnere mich nicht, daß das „Schlagen" von Quellen, wie es Robert als Stoff der zu besprechenden Vasenbilder annimmt, in alter Literatur irgendeine Rolle spielte. Auch wird man zugeben müssen, daß die großen, schweren Schmiedehämmer, welche gerade auf dem ältesten jener Vasenbilder erscheinen, nicht das passendste Werkzeug für Quellfinder sind. Kurz, so schön empfunden und warm vorgetragen auch Robert's Deutung ist, so kann ich sie doch nicht billigen. 114

Zunächst müssen wir aber Robert's Aufzählung der hierhergehörigen Vasen (a. a. O. S. 198) vervollständigen. Wir haben nicht nur eine, sondern zwei schwarzfigurige Darstellungen [vgl. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei II S. 60 Anm. 5]. Gleichem Stile und gleicher Zeit wie die Lekythos A bei Robert gehört die im Bull. Napol. N. S. V, 5, 1 = Welcker, Alte Denkm. V, Taf. 20 abgebildete attische schwarzfigurige Kanne an, welche wir *a* nennen wollen. Auch hier sind zwei Männer, nicht Satyrn, um einen aufsteigenden weiblichen Kopf beschäftigt; sie sind hier bartlos gebildet; es hämmern nicht beide, nur der eine ist im Begriffe, einen mächtigen Schlag mit dem großen Hammer gegen den Kopf zu führen, während der andere ihm Einhalt gebietet. Der aufsteigende Kopf blickt nach oben gegen den Hammerschwinger, stimmt also hierin mit den rotfigurigen Bildern überein. Auch das Instrument des Hämmernden scheint mehr das von *B* als das von *A* zu sein; das eine Ende desselben ist zwar verdeckt, wird aber dem Ansatze nach in eine Spitze auslaufend zu denken sein; es ist wichtig, daß der Mann den Schlag nicht mit dieser spitzen, sondern der breiten, der Hammerseite des Instruments zu führen im Begriffe ist. Daß indeß nicht nur breite Doppelhämmer, wie wir sie auf *A* sehen, sondern eben auch diese auf der einen Seite spitzen Instrumente recht eigentliche Schmiedewerkzeuge sind, setzen antike Darstellungen außer Zweifel (vgl. die von Blümner, Technologie IV S. 364 f. gesammelten Bildwerke).

An *C* bei Robert ist ein aus Athen stammendes Fragment in Jena anzuschließen (*c*), von welchem mir damals (1873) in München eine Zeichnung vorlag und das ich so beschrieb: „vom Innenbild einer rotfigurigen Schale freien Stiles; ein nackter Mann mit satyreskem Gesicht schwingt in der R. einen großen schweren Hammer, indem er zugleich, von plötzlichem Staunen ergriffen, nach r. zu entweichen im Begriffe ist; sein Kopf ist jedoch noch nach l. gewandt zu der Frauengestalt, von der nur ein Teil des Kopfes, der Brust und einer ausgestreckten Hand erhalten ist; links muß dem Umfang des Kreises nach noch eine Figur gestanden haben wie die erhaltene rechts."

An *B* bei Robert ist endlich ein mehrmals vorkommendes Schaleninnenbild zu schließen, das wie eine Abkürzung aus *B* erscheint. Diese Schalen stimmen im Stile mit *B* so überein, daß sie wohl in demselben Atelier entstanden zu denken sind. Die Darstellung beschränkt sich auf den großen Frauenkopf, von welchem ein Eros nach aufwärts entschwebt; die Frauenbüste ist zweimal durch ein Szepter, einmal durch ein Strahlendiadem ausgezeichnet, ist also gewiß keine gewöhnliche Nymphe. Siehe Monum. dell' Inst. 4, 39 = Élite céram. 4, 35; eine Replik mit ganz unwesentlichen Varianten in München, Jahn Nr. 558 [2711]; etwas mehr modifiziert Neapel, Santangelo, Heydem. 287; Ranken vor dem Kopfe wie auf *B*. Vgl. dazu in Roscher's Lexikon d. Myth. I, Sp. 1342, Z. 59 ff. Von den auf den späteren Vasen häufigen Frauenköpfen mit Eroten sind diese Darstellungen durch-
115 aus zu trennen. Strube und Fröhner haben bekanntlich eine Menge nicht hierher gehöriger Bilder beigezogen.

Endlich ist die Berliner Vase Monum. dell' Inst. 12, 4 = Robert Taf. 4, Berl. Vasenkatalog 2646 hier anzuschließen (*d*), indem sie die aufsteigende Frau und die zurückprallenden Silene zeigt, die hier freilich keine Werkzeuge tragen. Es gehört diese Vase ihrer Fabrik nach zu einer Serie attischer Glockenkratere des vierten Jahrhunderts, welche dadurch besonders interessant sind, daß sie Kultlegenden — und zwar zum Teil literarisch sehr mangelhaft oder gar nicht überlieferte — darzustellen pflegen (vgl. die Ausführungen in Samml. Sabouroff, Einleitung zu den Vasen, S. 14 f. und in Roscher's Lexik. d. Myth. I, Sp. 2185 f.).

Jede Deutung muß von dem ebenso merkwürdigen als unzweifelhaften Tatbestande der beiden ältesten Bilder, der schwarzfigurigen Vasen ausgehen.

Auf *A* — jetzt photographisch in den Vases peints du Cab. des médailles Taf. 112. 113 [de Ridder, Catal. Nr. 298] — bearbeiten zwei bekränzte bärtige Männer einen kolossalen weiblichen Kopf mit mächtigen Hämmern; die Frau streckt die Hände aus der Erde empor, verhält sich jedoch im übrigen völlig ruhig. Die Tatsache des Hämmerns auf den Kopf, die mit der vollen naiven Deutlichkeit archaischer Kunst gegeben ist, läßt sich durch kein Deuteln beseitigen.[1] Zwei Säulen umgeben das Bild; sie brauchen keinen gedeckten Innenraum zu bedeuten, nur einen von Säulen umgebenen, wohl ein Temenos oder Hieron. Ebenso klar ist die Hauptsache

[1] Unbegreiflich ist mir namentlich, wie Fröhner, Annali 1884, S. 216 f., behaupten kann, die Männer hielten nicht Hämmer, sondern Hacken und sie hätten die Arbeit bereits eingestellt. Es ist ja gerade das taktmäßige Hämmern, wo in demselben Moment der eine Hammer niederfällt, während der andere zurückgeschwungen wird, so charakteristisch aufgefaßt, und deutlich dargestellt. Daß die linke Hand des Mannes r. nicht den Stiel des Hammers faßt, ist entweder eine Nachlässigkeit der flüchtigen Zeichnung, oder es ist zu denken, daß durch die Schwere des fallenden Hammers der Stiel der Linken entglitten ist; jedenfalls kann der Mann nicht, wie Fröhner will, den kolossalen Hammer so frei mit der Rechten hinaushalten, sondern derselbe muß notwendig auf dem Kopfe aufliegen. Es ist auch durch nichts angedeutet, daß der Schlag hinter dem Kopfe herabgehen soll, er hat zweifellos auf dem Kopfe sein Ziel erreicht.

auf *a*, nämlich daß der eine der beiden Männer, die hier unbärtig sind, mit dem breiten Hammerende seines Instrumentes eben einen Schlag auf den Kopf führen will, während der andere Einhalt gebietet und der Kopf selbst wie flehend emporblickt.

Eine direkte Weiterbildung dieser Motive finden wir dann auf *C*, anscheinend einer Vase des attischen schönen Stiles des fünften Jahrhunderts. Die weibliche Gestalt hat sich weiter emporgehoben und wendet sich mit bittender Gebärde gegen die Männer, welche ihr Instrument (das wieder mit der stumpfen Seite der Frau zugewandt scheint) noch zum Schlage geschwungen halten. Dieselben erscheinen hier als Silene gebildet. Auf *c* ist wieder der Hammer deutlich; der Silen will staunend entweichen. Auf *B* halten zwar die beiden Silene noch ihr Instrument (das auf der einen Seite Hammer ist), doch haben sie mit der Arbeit ganz aufgehört und staunen nur über den sich erhebenden Kopf, hinter welchem nach beiden Seiten je ein Eros hervor- und emporfliegt.

Diese attischen Bilder auf die Anodos der Kore zu deuten (Fröhner), geht nicht an; denn den Typus, in dem diese Sage von der attischen Vasenmalerei dargestellt ward, kennen wir; die Hauptsache der vorliegenden Bilder, das Hämmern, und dann auch die Eroten, sowie endlich der völlige Mangel jeder für jenen Vorgang eigentlich charakteristischen Figur, wie Demeter oder Hermes, widersprechen jener Deutung aufs bestimmteste. Auf richtigerem Wege befand sich Strube; aber seine Deutung aus den samothrakischen Mysterien (Geburt des Axieros aus der Gaia durch die Kabiren) ist schon deshalb unhaltbar, weil wir auf diesen vom Ende des sechsten Jahrhunderts bis in den Anfang des vierten gehenden attischen Vasen nur attische, nicht samothrakische Vorstellungen erwarten dürfen. Dann ist aber auch das, was Strube rekonstruiert, durchaus nichts Samothrakisches; Axieros war der Name der großen weiblichen Göttin und hat mit Eros gar nichts zu tun (s. in Roscher's Lexikon I, Sp. 1341, Z. 46 ff.); und der Hammer paßte zwar zu den lemnischen Kabiren, aber nicht zu den samothrakischen. Endlich kann das Hervorkommen der Eroten nicht der Hauptgegenstand dieser Bilder sein, indem es auf allen älteren fehlt; es kann nur etwas Hinzutretendes, Nebensächliches sein. 116

Dennoch wollen wir zunächst bei diesem Punkte verweilen. Indem wir in der aus der Erde auftauchenden Göttin niemand anderes als Gaia in ihrem landläufigen Typus erkennen können, müssen die Eroten, welche von ihr ausfliegen, dem kosmogonischen Eros in der Bedeutung gleichkommen. Da wir nun nach speziell attischen Vorstellungen suchen müssen, so habe ich schon früher (in Roscher's Lexikon I, Sp. 1342, Z. 33 ff.)[1] zur Erklärung jenes Bildes und der daraus abgekürzten oben erwähnten Schaleninnenbilder auf den Eros hingewiesen, der in dem Kulte der Lykomiden zu Phlya seine Stelle hatte und auf welchen die Lykomiden Hymnen besaßen, die sie dem Orpheus und Pamphos zuschrieben;

[1] Von Fröhner beeinflußt habe ich dort indessen, statt meine eigene alte Deutung vorzutragen, mich, wenn auch zweifelnd, für die Anodos der Kora erklärt.

in ihnen war also der orphische kosmogonische Eros gefeiert. Eine Hauptgottheit von Phlya aber war Ge, die als *μεγάλη θεός* dort verehrt ward, und zwar zusammen mit Dionysos *Ἄνθιος* und Ismenischen Nymphen (Paus. I, 31, 4). Ich glaube, daß wir hier die feste Basis zur Erklärung unserer Vasen haben. Die emporsteigende Göttin ist die *μεγάλη θεός* von Phlya und Eros, der hier in orphischen Hymnen gefeierte, der weltbildende. Die Vasen stellen Eros von Gaia weg- und emporfliegend, wie von ihr entsendet, nicht etwa von ihr geboren, dar. War dies die im Kulte von Phlya herrschende Vorstellung, so erkennen wir in ihr zugleich jenen Kern echter popularer Kultanschauung, den wir in der orphischen und hesiodischen Verwendung des kosmogonischen Eros immer voraussetzen mußten. Der Eroskult von Phlya wird aber mit dem von Thespiä eng verbunden gewesen sein, wie ja auch die ismenischen Nymphen von Phlya auf Böotien weisen. Auf diesen Kulten nun basiert offenbar der Eros der hesiodischen und orphischen Kosmogonie. Die hesiodische Fassung, in welcher Eros einfach neben Ge am Anfang der Dinge steht, kommt wesentlich näher mit 117 unseren Vasen überein, als die Fassung der rhapsodischen Theogonie der Orphiker (über welche vgl. Kern, De Orph. Epim. Pherec. theogoniis S. 2 ff.), sie ist gewiß die ältere, wenn auch sie offenbar selbst bereits aus früheren theogonischen (orphischen?) Dichtungen schöpft und nur ein halbverstandenes Exzerpt aus solchen zu sein scheint (vgl. in Roscher's Lexikon I, Sp. 1344 f.).

Doch unsere Vasen gestatten uns noch einen tieferen Blick in die Wiege der hesiodisch-orphischen Kosmogonie zu werfen. Von der gewonnenen Basis aus suchen wir die Hauptfiguren jener Vasen, die hämmernden Männer zu verstehen. Über den Sinn ihrer Handlung, ihr Hämmern auf dem Haupte der Ge, kann kaum ein Zweifel sein. Es ist natürlich symbolisch und muß ein Erweichen und Bezwingen der spröden Ge bedeuten, ähnlich wie Anakreon (Frag. 48), die Bezwingung durch Eros zu bezeichnen, sich von dem Gotte wie einem Schmiede mächtig geschlagen werden läßt. Mit den Blitzen, welche Zeus auf die Erde sendet, schlägt oder geißelt er sie nach der Ausdrucksweise der alten Poesie (Il. 2, 782. Hes. theog. 857). Ein uraltes mythisches Symbol für die Blitze sind aber Hammer und Beil. Der Kult der argivischen Hera scheint mit dem der großen Göttin von Phlya in Zusammenhang gestanden zu haben (Töpffer, Att. Genealogie S. 214). Jener Hera nahte sich Zeus nach der Legende im Unwetter als Kuckuk. Die Schilderung der Ilias, wo Zeus die Hera züchtigt und mit Schlägen geißelt (Il. 15, 17) wie die Erde mit Blitzen, hat gewiß einen mythischen Hintergrund. Die Vorstellung aber, die hier überall zu Grunde liegt, ist die eines die Erde mit Unwetter bestürmenden und so die Spröde erweichenden Himmelsgottes. Und dieselbe Idee muß unseren Vasen zu Grunde liegen: durch mächtige Schläge wird die große Göttin nach winterlicher Erstarrung im Frühjahr erweicht. Dann entsendet sie den Eros, der *εἶσιν ἐπ' ἀνθρώπους σπέρμα φέρων κατὰ γῆς*, und das Schaffen und Zeugen beginnt.

Sind wir über den allgemeinen Sinn der hämmernden Dämonen klar, so fehlen uns doch noch ihre Namen. Ihr Begriff muß etwas Schwankendes gehabt haben, da sie so verschieden auftreten; in den jüngeren Bildern wie Silene; daß sie diesen aber nicht von Hause aus angehören, zeigen unwiderleglich die älteren Bilder, wo sie rein menschlich erscheinen, doch einmal bärtig, einmal unbärtig. Sicher ist zunächst nur, daß es keine hohen Götter, sondern niedrigere Dämonen sein müssen — sonst könnten sie nicht in Silensgestalt auftreten — und ferner, daß Schmieden und Hämmern zu ihrem Wesen gehören muß. Wir haben gelernt, die Deutung unserer Vasen im attisch-orphischen Kreise zu suchen. Hier bieten sich aber nur die Kyklopen als geeignet dar. Und diese passen vortrefflich. Als schaffende, gestaltende Dämonen gehören sie nämlich offenbar, wie Eros, zu jenem alten Stamme orphisch-kosmogonischer Vorstellungen, der schon der hesiodischen Theogonie vorgelegen haben muß. Sie erscheinen sowohl in der rhapsodischen Theogonie der Orphiker, wie in einer alten Interpolation der Theogonie Hesiods,[1] unter den Geburten der Ge und des Uranos; ihre Namen (Brontes Steropes Arges) deuten auf Blitz und Gewitter; sie sind die Schmiede, welche Zeus die Blitze verfertigen; sie vereinigen bei Hesiod Kraft mit Geschicklichkeit 118 (*ἰσχὺς τ' ἠδὲ βίη καὶ μηχαναὶ ἦσαν ἐπ' ἔργοις*) und die letztere war bei den Orphikern näher ausgeführt, wo sie die *πρῶτοι τεκτονόχειρες* heißen, die ersten Bildner und Gestalter, die dann Hephaistos und Athena ihre Geschicklichkeit lehren (Orph. Frg. 92. 93. 39 Abel). Diese hohe Geltung der Kyklopen würde, wie die des Eros, sich erst recht erklären, wenn ihr der Mythus eines Kultes wie des zu Phlya zu Grunde liegen würde. Ich glaube, daß unsere Vasen das letztere in der Tat wahrscheinlich machen. Wir dürfen den Mythus wohl so rekonstruieren, daß die Kyklopen, die himmlischen Schmiede, die Verfertiger der Blitze, deren Namen selbst Blitz und Donner bedeuten, jedes Frühjahr die große Erdgöttin durch ihr Hämmern erweichen, daß sich neues Gestalten rege. Der Kult, den wir vermuten, hätte hier eine ältere Stufe der Kyklopenvorstellung, die wir ohnedies voraussetzen müssen, festgehalten, wo sie noch selbständige Dämonen sind und selbst das Unwetter und die Blitze darstellen,[2] die sie, in das System der Theogonie aufgenommen, natürlich nur noch für Zeus schmieden.

[1] Daß die betreffenden Stellen einem Interpolator gehören, hat Arthur Meyer, De compos. theog. Hesiod., Diss. Berol. 1887, S. 54 ff. gezeigt.

[2] Was den Namen *Κύκλωπες* betrifft, in dem man gerne etwas von ihrem Wesen angedeutet fände, so gibt dessen Bedeutung „rundäugig" eine jedenfalls wenig hervorstechende, relativ unwesentliche Eigenschaft an; die Verbindung, in welche das Altertum (seit Hes. th. 145) den Namen der Kyklopen mit ihrer Einäugigkeit gesetzt hat, ist offenbar eine willkürliche und falsche; der Name zeigt vielmehr, daß die Einäugigkeit eben nicht die Eigenschaft ist, nach welcher derselbe gewählt ist. So scheint uns die Vermutung Schömanns (Op. acad. 4, S. 334) sehr wahrscheinlich, daß der Name ursprünglich *Κύκλωψ* geheißen habe und gebildet sei wie jene hochaltertümlichen Namen *Δρύοψ, Δόλοψ, Ἔλλοψ, Πέλοψ, Κέκροψ, Μέροψ*. Wir werden aber nicht mit Schömann weiter annehmen, daß

Wie die älteste der Vasen (*A*) durch die Säulen andeutet, mochte man sich jenen Vorgang im Innern des Temenos der großen Göttin selbst denken.[1] Sie stöhnt unter den Schlägen, regt und erhebt sich; die Hämmernden halten ein und freudiges Erstaunen erfaßt sie über die neu belebte Göttin, welche den Eros entsendet: dies schildern die späteren Vasen.

Eine Bestätigung unserer Deutung dürfen wir darin sehen, daß zu der von uns rekonstruierten Legende von Phlya eine genaue Parallele unter den be-
119 kanntesten Sagen des Altertums existiert: es ist dies — worauf mich Löschcke aufmerksam gemacht hat — die von Hephaistos, welcher die Fesseln der Hera löst. Denn gewiß ist hier die gefesselte Hera ein Bild der winterlich erstarrten Erde, die es gilt durch Schläge von ihren Banden zu befreien, zu neuem Leben zu erwecken. Also hier wie dort derselbe Inhalt, und im Grunde auch dieselben Personen, denn die Kyklopen sind, wie wir später noch deutlicher sehen werden, ganz parallele Gestalten zu Hephaistos und ihm urverwandt. Das Instrument, das Hephaistos auf den Vasen zum Zwecke der Lösung der Hera trägt, pflegt dasselbe zu sein, das unsere Kyklopen schwingen, nämlich der Schmiedehammer (vgl. z. B. Antike Denkmäler I, Taf. 36). Hierin liegt noch die ursprüngliche Anschauung, daß die Lösung der großen Göttin durch Hammerschläge erfolgen muß, so wie sie unsere Kyklopenvasen in voller Deutlichkeit darstellen. Die Vorstellung, daß durch Schläge überhaupt neues Leben erweckt wird, ist aber eine uralte und weitverbreitete. Wir verdanken Mannhardt[2] die Sammlung einer Fülle von Gebräuchen, besonders aus deutschem aber auch aus griechischem und italischem Kulturkreise, welche alle denselben Sinn haben und durch Schlagen mit einer „Lebensrute" frisches Leben erwecken wollen; ihnen reiht sich als ein besonders altertümliches Symbol der Hammerschlag an, welcher die Erdenmutter erlöst.

---

die *Κύκλοπες* von den kreisförmigen Burgen, welche sie bauen, benannt wurden, sondern eher daß die Kreiswirbel des Sturmes den ursprünglichen Anlaß zu dem Namen gaben. Wenn Schömann ferner annimmt, daß erst nach der Umdeutung der *Κύκλοπες* zu *Κύκλωπες* die Fabel von ihrer Einäugigkeit entstand, so ist vielmehr klar, das jene Umdeutung nur dann recht begreiflich wird, wenn die Einäugigkeit in der Sage bereits gegeben war und man nun eine Beziehung zu ihr in dem Namen suchte. Daß die Einäugigkeit ein alter Zug ist, geht indeß auch aus dem Vergleich verwandter Wesen hervor: so sind die russischen Riesen, die Ljeschie, die sich im Wirbelwind zeigen, häufig einäugig (Mannhardt, Baumkultus S. 139), und so sind auch manche der im heutigen Volksglauben existierenden Riesen einäugig (B. Schmidt, Volksl. S. 201. 203). Zum russischen einäugigen Ljeschi fügt Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte S. 105 als nahe Analogie der Kyklopen das einäugige Tiroler „Kasermandl". Ebenda S. 110 spricht Mannhardt die sehr wahrscheinliche symbolische Beziehung der Einäugigkeit zum Wirbelwinde aus.

[1] Die Szene wird wohl auch einer der Gegenstände gewesen sein, mit welchen Themistokles das Telesterion der Lykomiden zu Phlya ausmalen ließ (Plut. Them. 1); ja vielleicht stehen die beiden schwarzfigurigen Bilder in einer gewissen Beziehung zu diesen Gemälden, mit denen sie sehr wohl gleichzeitig sein können.

[2] Mannhardt, Baumkult S. 251 ff.; Mytholog. Forschungen (1884), S. 114 ff.

Die Parallele der Hephaistossage läßt sich jedoch noch weiter führen. Der Gott tritt, als er zur Hera kommt, auf wie ein Bakchant, und Bakchanten sind seine Gesellen: auch unsere auf die Gäa hämmernden Männer erscheinen zum Teil als reine Bakchanten. Doch diesen Punkt müssen wir genauer erörtern.

Die Gestalt der Dämonen ist auf den schwarzfigurigen Vasen die rein menschliche; doch indem sie einmal bärtig, einmal unbärtig erscheinen, zeigt sich schon ein Mangel fester Typik. Wir erinnern uns, daß die ältere Kunst so manche riesenhaften Unholde in gewöhnlicher menschlicher Gestalt auftreten läßt. Doch auf den rotfigurigen Vasen erscheinen jene selben Dämonen im Typus der Silene. Offenbar hatte man das Bedürfnis empfunden, ihnen eine bestimmter charakterisierte Gestalt zu verleihen.

Die Tatsache, die wir hier konstatieren, ist aber gerade diejenige, die wir zu Anfang suchten: wir haben hier den Kyklopen in der Bedeutung gleiche Gestalten mit Schmiedewerkzeugen gefunden, die doch völlig bakchisch erscheinen, den Gesellen des Dionysos gleich. Durch diesen Nachweis verlieren jene bakchischen Elemente der Kohlenbeckenköpfe, die wir als Kyklopen erklärten, ihr Auffallendes; sie sind nun durch ältere Tradition begründet.

Nun haben wir auch das Verständnis für eine andere längst bekannte Tatsache gewonnen: ein Relief im Louvre [1] (Müller-Wieseler, D. a. K. 2, 18, 194) zeigt uns die Schmiedegesellen des Hephaistos, welches doch eigentlich die Kyklopen sind, in der Gestalt jugendlicher Satyrn, während der Oberarbeiter silenhafte Figur hat; er trägt einen Pilos auf dem Kopfe, das Abzeichen der Schmiede, das seinem Herrn sonst selbst gegeben zu werden pflegt. Zu der letzteren Figur, welche auch auf einem pompejanischen Wandgemälde in der Werkstatt des Hephaistos wiederkehrt, [2] hat Conze bereits früher mit Recht die mit Pilos versehenen Köpfe an den Beckenhenkeln in Beziehung gesetzt. Die Vermischung von bakchischen Elementen mit der Charakteristik der struppigen Schmiede des Hephaistos, welche wir an jenen Köpfen der Kohlengefäße fanden, ist also in der monumentalen Tradition begründet. [3]

120

Aber erklärt ist die ganze merkwürdige Erscheinung damit noch nicht. Was zunächst jene attischen rotfigurigen Vasen angeht, so könnte man, ausgehend von dem Kulte zu Phlya, mit welchem wir dieselben in Beziehung gesetzt haben,

[1] Die Behauptung Fröhners (Notice Nr. 109), das Relief sei eine Arbeit des 16. Jahrhunderts, erschien mir vor dem Originale als zweifellos irrtümlich.

[2] Helbig, Wandbilder Nr. 1318 c; Atlas Taf. 17. Die Wiederkehr dieser charakteristischen Figur auf einem erst Jahrhunderte nach dem Auftreten des Pariser Reliefs ausgegrabenen Wandbilde beweist übrigens allein schon die Echtheit der Erfindung jenes Stückes.

[3] Bildwerke wie das oben genannte Relief konnten leicht dazu verführen, auch gewöhnliche Satyrn allein in der Beschäftigung des Waffenschmiedens darzustellen, wie wir dies von einem durch ein Epigramm bekannten Kunstwerk (vgl. Stephani, Compte rendu 1867, S. 176) und von einer Gemme wissen (Impronte dell' Inst. VI, 10 [Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 30, 34]).

daran erinnern, daß der männliche Gott, der neben Ge dort verehrt ward, Dionysos Anthios war, die hämmernden Dämonen also in seinem Dienste arbeitend gedacht werden konnten. Dieser Umstand reicht aber zur völligen Erklärung der beobachteten Konfundierung von Kyklopen und Silenen nicht aus, wenn er sie auch erleichtert haben wird. Namentlich mag er die Entwicklung herbeigeführt haben, welche uns in der Berliner Vase, die wir oben nannten (*d*), vorliegt. Hier sind die Schmiedehämmer aus den Händen der Dämonen genommen und sie erscheinen als reine Silene im Geleite des Dionysos, welcher die emporsteigende Göttin erwartet; mit Jubel und Staunen wird sie von ihnen und von Pan begrüßt, während Eros dazu flötet. Es hat hier wahrscheinlich ein verwandter Typus, der der Anodos der Kore, mitgewirkt, wie wir ihn durch die Vase bei Noël des Vergers, L'Etrurie Taf. 10, kennen; denn diese ist gewiß mit Recht von O. Jahn (Arch. Ztg. 1867, S. 68) auf jene Anodos gedeutet[1] und die Inschrift über der emporkommenden Frau Perophatta gelesen worden; sie wird hier von hüpfenden Panen begrüßt.[2]

Auch auf eine Vase bei Tischbein (I, 32) ist aufmerksam zu machen, an 121 welche ich durch Maxim. Mayer erinnert werde.[3] Dieselbe scheint nämlich geradezu ein Gegenstück zu dem Berliner Krater zu sein und entstammt gewiß derselben attischen Werkstatt wie dieser. In der Mitte steigt innerhalb einer Grotte, die gebildet ist wie dort, ein Jüngling mit Szepter aus der Erde empor; auf ihn zu fliegt eine Nike; außerhalb befindet sich Dionysos und sein Gefolge, Silen und Nymphe, welche jenen Gott zu erwarten scheinen. Ich glaube kaum, daß man diesen anders denn als Iakchos benennen kann. Allerdings ist ein solches Aufsteigen für diesen nicht direkt überliefert; aber wir wissen ja, daß wir zur Erklärung dieser Vasen mit der literarischen Tradition nicht ausreichen. Indeß ist Iakchos, der immer jugendlich gedachte chthonische Gott der Athener, dessen Palingenesie zum attisch-orphischen Glauben gehörte, in der Tat der einzige, der auf jener attischen Vase mit dem Bilde des der Erde entsteigenden Jünglings mit Szepter gemeint sein kann. In jedem Falle übrigens schließt sich

[1] Vgl. dagegen Strube, Eleus. Bilderkr. S. 97. Der Unterteil der weiblichen Figur ist gewiß stark ergänzt. Wo das Original der Vase sich befindet, ist unbekannt. [Jetzt in Dresden, Arch. Anz. 1892 S. 166.]

[2] Die abgekürzte Darstellung des Napfes Annali dell' Inst. 1884, Taf. M (Robert a. a. O. S. 194 f.) ist natürlich nach jener vollständigeren zu deuten.

[3] Derselbe teilt mir freundlichst mit, daß auf seinen Wunsch die Vase in Deepdeene von Cecil Smith untersucht worden ist, wobei sich zeigte, daß die Tischbein'sche Abbildung in allem Wesentlichen zuverlässig ist. Max. Mayer erinnert mich in diesem Zusammenhange auch an die Vase bei Panofka, Cab. Pourtalès Taf. 22, von welcher er mir eine neue Bause zu schicken die Freundlichkeit hatte. Ich habe dies Bild, das einen Jüngling mit Hammer vor einer aus der Erde sich erhebenden Frau zeigt, indeß absichtlich nicht in Betracht gezogen, weil es nicht attisch ist. Die Vase gehört zu der von mir im Berliner Katalog S. 833, Nr. 2987 ff. charakterisierten „lokal-nolanischen" Gattung, in welcher zum Teil italische Vorstellungen zum Ausdruck kommen.

dies Bild den Gründen gegen die von Robert für das Berliner Gegenstück vorgeschlagene Deutung auf eine Quellnymphe an; denn in diesem Kreise ist seine Deutung sicher nicht zu suchen.

Hier können wir aber eine erneute Besprechung der berühmten Petersburger Pelike kaum vermeiden, deren eines Bild[1] Stephani auf die Anodos der Kore, welche den neugeborenen Iakchos zugleich emporbringt, gedeutet hat, während Strube die durch zahlreiche Bildwerke bekannte Geburt des Erichthonios und Robert den kleinen aus den Flammen geretteten Dionysos sehen wollte, der eben in der Dirke gebadet worden ist und nun in Zeus' Schenkel verborgen werden soll; die innerhalb einer Grotte aus der Erde sich erhebende Frau ist für Robert die Dirke. In seiner zumeist treffenden Kritik von Stephani's und Strube's Deutungen gelangte indeß Robert (a. a. O. S. 183) schon zu der, wie mir scheint, einzig richtigen, von ihm aber gleich wieder aufgegebenen Erklärung: Die aus der Erde emporkommende Frau ist, wie gewöhnlich, Gäa; das in ein Rehfell gewickelte Kindchen ist Iakchos, den Persephone in der Unterwelt geboren hat. Hermes übernimmt ihn zunächst. Er wird ein großer Gott zum Heile Attikas werden; schon eilt drum Athena zu seinem Schutze herbei — die bei Nonnos 48, 951 ff. gar ihm als Amme dient — und auch Nike schwebt von oben herab, die wir schon auf dem Tischbein'schen Bilde ihm verbunden fanden. Zeus und Hera sind selbst gegenwärtig, da es sich um die Geburt eines großen Gottes handelt. Daß Fackeln leuchten und das Tympanon ertönt, ist bei Iakchos, zu dessen Kult diese Dinge gehörten, ohne weiteres verständlich. Die Gegenseite dieses selben Gefäßes führt einen großartigen Verein speziell eleusinischer Gottheiten ohne Handlung in voller Ruhe vor (zu dessen Deutung vgl. in Roscher's Lexikon I Sp. 2185, Z. 45 ff.). Dies Bild ist ein bedeutsamer — von Robert nicht beachteter — Fingerzeig, in welchem Kreise die Deutung jener anderen Seite liegt. Durch eine von Stephani (a. a. O. S. 48) mit Recht beigezogene Stelle des Hippolytos (Ref. haer. V, 8 p. 162 Schneid.) wissen wir aber, daß gerade in Eleusis bei den Mysterien vom Hierophanten die Geburt eines göttlichen Knaben von 122 einer Göttin mit den Worten *ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμὼ Βριμόν* ausgerufen wurde; in diesen verschleiernden Kultnamen hat man gewiß richtig Persephone und Iakchos erkannt. Es ist also, wie wir erwarten durften, echt eleusinische Sage, die jenes Bild darstellt. Dagegen scheint mir Robert's Deutung auf des Dionysos Bad in der Dirke nicht haltbar. Wenn wir auch davon absehen, wie wenig zu dem eleusinischen Götterverein der einen Seite eine thebanische Sage passen würde, so muß ich vor allem bestreiten, daß es sich bei R.'s Annahme überhaupt um eine wirkliche Sage handelt, die wir auf einer Vase dargestellt zu finden glauben dürfen. Das Bad des kleinen Dionysos, das Euripides in einem seiner ausmalenden Chorlieder erwähnt, ist jedenfalls ein völlig neben-

[1] Compte rendu 1859, Taf. I = Gerhard, Ges. ak. Abh. Taf. 76 = Robert, Märchen Taf. 2; S. 180 ff. Vgl. Strube, Eleusin. Bilderkr. S. 79 ff. [Furtwängler-Reichhold Taf. 70].

sächlicher Zug und kein wesentlicher Sagenvorgang, vielleicht gar nur eine zur Ausmalung der Geburt des Gottes und zur Erzielung von „Lokalfarbe“ gemachte Erfindung des Euripides. Ferner aber vermisse ich jede Andeutung von Wasser und von Bad, und ebenso jede Andeutung von der Aufnahme in den Schenkel des Zeus. Und wie soll man glauben, daß Hera, die so offen dasteht und alles sehen muß, betrogen werden soll? Selbst wenn es gelänge, ihr augenblicklich die Übergabe des Kindes an Hermes zu verbergen, im nächsten Augenblick müßte doch Hermes dasselbe dem neben ihr sitzenden Zeus bringen. Kurz, auch auf dieser Vase ist es uns unmöglich, mit Robert in der aufsteigenden Frau eine Quellnymphe zu sehen, und das Bild reiht sich vielmehr in den hier behandelten Zusammenhang ein.

Wir sind von unserem Hauptthema abgeschweift. Was uns noch fehlte, war eine wirklich ausreichende Erklärung für die von uns in der Kunst nachgewiesenen kyklopenhaften Wesen in Satyrgestalt.

Diese Erklärung geben uns nun, wie ich glaube, nur die von Schröder und Löschcke in ihrer schönen Abhandlung über Hephaistos[1] gewonnenen Resultate. [Vgl. Archäol. Jahrb. 1912 S. 232.]

Diese haben nämlich ergeben, daß der Schmiedegott Hephaistos nebst den verschiedenen Schmiededämonen mit der bakchischen Dämonenschar eine gemeinsame Wurzel hat. Beide Reihen erweisen sich nur als verschiedene Differenzierungen aus den indogermanischen Wind- und Wolkendämonen, welche für uns noch am deutlichsten in den indischen Gandharven kenntlich sind. Von dem engen Verhältnisse des Hephaistos zum dionysischen Kreise hat Löschcke noch die unzweifelhaftesten Spuren in der Kunst des sechsten und fünften Jahrhunderts nachgewiesen. Hephaistos erscheint hier geradezu noch als Glied des bakchischen Thiasos; er ist, wie Dionysos selbst, von Silenen umgeben und er wird, anstatt von seinen Schmiedegesellen, von Satyrn bedient. Hier finden wir nun die volle Erklärung dafür, daß unsere Schmiededämonen, die Kyklopen, denen ein fester Typus fehlte, in der Gestalt von Silenen dargestellt werden konnten; der „bakchische“ Charakter ist eben auch ein Element ihres Wesens, das nur hinter dem Schmieden zurücktrat.

Die Kyklopen sind als Gesellen des Hephaistos erst durch die Literatur nach
123 Alexander bezeugt. Dies ist jedoch für unsere Frage gleichgültig, da die Kyklopen als Schmiededämonen doch dem Hephaistos ursprünglich nahe stehen. Überdies kann es ja nur Zufall sein, daß jene Vorstellung erst so spät bezeugt ist, und diese kann sehr wohl alt sein.

Im Zusammenhange mit dem von uns auf den attischen Vasen erkannten Glauben an die im Frühjahre arbeitenden Kyklopen empfangen auch die bekannten Stellen späterer Dichtung[2] ein neues Licht, welche Hephaistos schildern,

[1] L. v. Schröder, Griech. Götter u. Heroen, 1. Heft, 1887, S. 79 ff.

[2] Apollon. Rhod. 3, 41. Horat. od. 1, 4, 5.

wie er gerade im Frühling sich in seine Werkstatt begibt, in welcher die Kyklopen schmieden und hämmern. Dies Arbeiten im Frühjahr galt ursprünglich der Erweichung und Lösung der durch den Winter gefesselten Erde. Eine der oben charakterisierten attischen „Kultvasen“ des vierten Jahrhunderts (Panofka, Cab. Pourtalès 17; Gerhard, Ges. Abh. Taf. 71, 2) zeigt uns, als Gegenbild einer reichen Darstellung des eleusinischen Götterkreises, den Hephaistos, wie er als Genosse in die Gesellschaft chthonischer Gottheiten des Erdesegens tritt, des Dionysos mit Silenen und Nymphen und des wie Pluton ein großes Füllhorn tragenden Herakles (zur Deutung vgl. in Roscher's Lexikon I, Sp. 2186, Z. 33 ff.); Hephaistos führt seinen Schmiedehammer mit und stützt sich auf einen Silen als Diener. Diese Zusammenstellung wird uns erst jetzt verständlich.

Zum Schlusse werfen wir einen raschen Blick auf den Kreis der unseren Kyklopen nächstverwandten mythischen Gestalten, der ein ziemlich weiter ist. Es genüge hier das Wichtigste anzudeuten.

Als besonders eng verwandte Wesen erscheinen uns nun die lemnischen Kabiren. Diese Dämonen sind mit Hephaistos eng verbunden — sie heißen zumeist seine Söhne —; aber neben ihrem hephaistischen Charakter haben sie auch noch deutliche Spuren bakchischer Natur bewahrt. Dies geht aus Aeschylos' Schilderung hervor, wo sie die Argonauten trunken machen. Offenbar den lemnischen gleichartig ist der *Κάβειρος*, der auf den Münzen von Thessalonike mit dem Hammer sowohl, dem hephaistischen Attribut, als dem bakchischen Rhyton auftritt. Man kann einen Augenblick versucht sein, bei den Gestalten unserer Vasen an diese Kabiren zu denken, ja auch in den Köpfen der Kohlenbecken diese *δαίμονες ἐσχαρεῶνος*, wie sie bei Nonnos (XIV, 22) heißen, zu erkennen. Doch sind sie ja keine attischen Wesen; die Kabiren haben überhaupt keinen Eingang in Attika gefunden und sind der attisch-orphischen Poesie fremd geblieben.[1] Die einzig populären Kabiren der Zeit jener Kohlenbeckenhenkel waren die mit den Dioskuren identifizierten samothrakischen, die von den lemnischen durchaus verschieden sind. Ganz anderer Art ist auch der jetzt näher bekannte böotische Kabir mit seinem Pais.[2]

---

[1] O. Kern (Hermes 1890, S. 1 ff.) glaubt, die Kabiren hätten in der rhapsodischen Theogonie eine Rolle gespielt, weil sie Orph. Argon v. 27 genannt werden; allerdings wird die Kosmogonie v. 12 ff., wie Kern, De Orph. Epim. Pherec. theog. S. 8 zeigt, auf die rhapsodische Theogonie zurückgehen, gewiß aber nicht jene Erwähnung der verschiedensten Mythen und Kulte, unter denen auch die Kabiren und wenige Zeilen nachher der Osiriskult genannt werden.

[2] Die nächste Verwandtschaft zur Darstellung des Kabiros auf den böotischen Vasen bieten die Votivterrakotten aus dem Heiligtum des chthonischen Dionysos zu Tarent (vgl. Berliner philol. Wochenschr. 1888, S. 1452 f. Samml. Sabouroff, Einl. Sculpt. S. 27 f.); hier lagert der Gott zuweilen sogar auf dem Stier, der auf einer Vase neben dem Kabiros steht. Auch ein Pais ist häufig auf jenen Terrakotten mit dem Gotte vereinigt, freilich nicht in den Stücken archaischen Stiles.

124 Nahe verwandt sind unseren Kyklopen ferner offenbar die Daktylen, jene Schmiededämonen, welche zur großen Göttermutter in Phrygien in engem Verhältnisse standen, wie die Kyklopen nach unserer Vermutung zur großen Göttin zu Phlya. Es entspricht sich ferner, wenn die Kyklopen geschickte Baumeister, die Daktylen kluge Zauberer und Musiker sind.[1] Auch die dem Poseidon angegliederten dämonischen Schmiede von Rhodos, die Telchinen, auch diese geschickte Künstler und Zauberer, welche Götterattribute fertigen, und tückische Geister dazu, sind durchaus gleichartige Gestalten.

Die Schmiededämonen, die wir aufgeführt haben, sind aber nur Glieder jener großen Familie, aus der Hephaistos selbst, aus der auch die Kentauren und Silene hervorgingen; in ihnen hat eine Eigenschaft der Familie ihre besondere Ausbildung gefunden. Durchaus parallel sind ihnen im germanischen Mythus die Elben und Zwerge,[2] die geschickten aber auch tückischen Schmiede, die dem Donnergotte die Keule schmieden. Aus der griechischen Mythenwelt hat v. Schröder noch auf Prometheus und Daidalos als persönliche Gestaltungen, die aus jener Dämonenwelt hervorgingen, hingewiesen. Ursprünglich war die Schmiede dieser Geister durchweg im Himmel, in den Wolken, gedacht und erst später wurde sie in die Erde verlegt. Sie sind es, die — als Hephaistos oder Prometheus — dem Himmelsgotte selbst mit der Axt den Kopf spalten. Sie sind es — als Kyklopen in Attika — die mit mächtigen Gewittern den Kopf der großen Mutter Erde schlagen und hämmern, bis sie erwacht und erweicht.

[1] Alle diese Züge auch bei den indischen Gandharven, vgl. E. H. Meyer, Gandh.-Kentauren S. 150. 205.

[2] Vgl. v. Schröder S. 99 ff. Auch die Kyklopen bringt schon Schröder in diesen Zusammenhang S. 108. 110.

ZWEI GRIECHISCHE TERRAKOTTEN

(ARCHIV FÜR RELIGIONSWISSENSCHAFT X, 1907)

Gewiß ist aus der Typenfülle der griechischen Terrakotten noch manches 321 zu gewinnen für die Erkenntnis der volkstümlichen Religion der Griechen.[1] Einen kleinen Beitrag dieser Art mögen die folgenden Zeilen geben.

1. Ein bekannter, weit verbreiteter Typus in archaischen Terrakotten ist der sog. Dickbauchdämon, eine zwerghafte Gestalt in kauernder Stellung mit kleinen Beinen, großem Kopfe und dickem, faltigem Bauche, auf welchen der Dämon behaglich die beiden Händen legt. Figuren dieses Typus fanden sich[2] in Kleinasien (namentlich Samos), in Naukratis, auf den Inseln (Cypern, Rhodos, Melos, Ägina),[3] in Griechenland an verschiedenen Orten, im Westen in Sizilien, in Süditalien und in Etrurien.[4] Wie jedoch Material (rötlicher, glimmeriger Ton), Technik und Stil beweisen, stammen diese Figuren, obwohl an so entfernten Orten gefunden, doch alle aus einer und derselben Fabrik, die nur in Ionien gesucht 322 werden kann; Material und Stil weisen mit Bestimmtheit dahin; sie werden in Milet oder Samos gefertigt sein.[5] Der Kopf des Dämons zeigt immer jenen weichlichen phönikisierend-ionischen Typus, der auch den Aphroditebildern derselben Fabrik eignet.[6] Diese altionische Kunst hat in enger Beziehung zu den Phönikern gestanden.

So ist es denn auch eine gewiß richtige Vermutung, daß der Typus dieses Dämons aus dem des ägyptischen, in Amuletten sehr häufigen und namentlich durch die Phöniker weit verbreiteten sog. „Ptah-Embryo“, des Ptah-Sokaris her-

[1] Einen gesamten Überblick über die religiöse Bedeutung der griechischen Terrakotten habe ich zu geben versucht in der Einleitung zum zweiten Bande der Sammlung Sabouroff. — Über die Bedeutung der Terrakotten für die Erkenntnis der ursprünglichen Lichtnatur der Aphrodite Pandemos s. Sitzungsber. Bayr. Akad. 1899, II S. 593 ff.

[2] Vgl. das von Winter, Typen der fig. Terrakotten I S. 213, gesammelte Material.

[3] Vgl. Ägina, Das Heiligtum der Aphaia S. 380, 66. Taf. 110, 14.

[4] Etrurien: ein Exemplar von mir im Museum von Corneto notiert (von Winter nicht erwähnt). [Südrußland: Arch. Anzeiger 1909 S. 162.]

[5] Als altmilesisch bezeichnete ich den Stil, Arch. Anzeiger 1895 S. 128, 19. Samischen Ursprung nimmt Böhlau, Aus ion. und ital. Nekropolen S. 155, an wegen der Funde auf Samos; es ist dies auch aus anderen Gründen wahrscheinlich.

[6] Vgl. Ägina, Das Heiligtum der Aphaia S. 478. 379, 61. Winter im Jahrb. des Inst. 1899 S. 73 ff.

zuleiten ist.[1] Die wesentlichen Formen des ägyptischen Idols, der große Kopf mit dem kleinen Gesicht und übergroßen Schädel, der dicke Leib und die krummen Beinchen scheinen von der Gestalt des Säuglings entlehnt. Doch wurden auch Zwerge in Ägypten gleichartig gebildet,[2] und die krummen, kurzen Beine eignen auch dem bärtigen, zwerghaften Besa-Idole. Ich vermute, daß dem Besa- ebenso wie jenem Ptah-Typus primitive Idole zu Grunde liegen von der Art, wie sie bei wilden Völkern in Afrika und anderwärts noch heute vorkommen und in ethnographischen Museen häufig sind, menschliche Figuren mit kurzen, gekrümmten Beinen. Diese Beinform war ursprünglich nur eine Eigenheit primitiver Menschenbildung; sie wurde von den Äpyptern interpretiert teils (im Besa-Typus) als Zwerg-, teils (im Ptah-Sokaris-Typus) als Säuglingsform.

323 Jene Grundzüge des Säuglingstypus blieben dem Ptah-Sokaris-Idol trotz der mannigfachen Varianten, in denen es erscheint, immer;[3] manchmal ist durch die Horuslocke zweifellos gemacht, daß ein Kind gemeint ist;[4] doch lag es nahe, den Typus auch als den eines Zwerges zu verstehen, namentlich da der verwandte Besa-Typus sicher als Zwerg erschien. Als Proben der Ptah-Sokaris-Idole lasse ich auf Tafel I unten [hier beistehend im Text] zwei Exemplare aus dem Kataloge des Museums von Kairo reproduzieren.[5] Das eine zeigt die beiden Hände des Dämons auf dem Bauche; sie halten eine Feder als Attribut.





Es ist zweifellos, daß unsere altionischen Terrakotten eine freie griechische Umgestaltung dieses ägyptischen Idoles sind. Alle Attribute des ägyptischen Gottes sind natürlich weggelassen; die Beinchen sind nach vorne statt nach den Seiten gekrümmt; die Figur ist offenbar nicht als Säugling, sondern als Zwerg verstanden. Für diesen paßt auch der übergroße Kopf, der nur hier nicht die Form des Säuglingsschädels, sondern normale ausgewachsene Form hat. Zur Charakteristik des Zwerges diente dann auch der dicke Bauch mit den horizontalen Fettwülsten, auf

[1] Vgl. zuletzt Böhlau, Aus ion. und ital. Nekropolen S. 155. G. Perrot-Chipiez, Hist. de l'art III, S. 420. Einige Exemplare des Typus tragen die Beischrift Ptah-Sokaris (Champollion, Panthée égypt. Taf. 8, 2. 3. 5; Lanzone, Dizion. 98, 1; diese Hinweise verdanke ich v. Bissing). Sokaris ist der Totengott von Memphis.

[2] [Bull. de la soc. arch. d'Alexandrie III S. 162 ff.]

[3] Eine reiche Auswahl von Abbildungen enthält der Katalog des Museums von Kairo (Statues de divinités II, Taf. 42).

[4] A. a. O. Taf. 42, 38797 und 38808.

[5] A. a. O. Taf. 42, 38778 und 38812.

welchen die Arme ruhen; durch diesen Gestus ward der wohlwollende Charakter des Zwerges angedeutet; doch stammt das Motiv der auf den Bauch gelegten Arme auch von dem ägyptischen Vorbild, wo freilich die Hände Attribute tragen.

Zuweilen hat dieser Dämon eine spitze Mütze auf.[1]

In drei vereinzelten Fällen trägt er eine kleine Figur auf der linken Schulter: a) British Museum B 280 (Catalogue of terracottas S. 119),[2] ein größeres Exemplar des Dämons; er trägt auf der linken Schulter eine kleine ähnliche Figur; beide haben eine flache Mütze auf dem Kopf; der große Zwerg hat eine kleine 324 Tasche am rechten Handgelenk hängen. Der Kopftypus sehr phönikisierend. — b) British Museum B 90 (Catalogue S. 88)[3] ein kleines Exemplar des Typus; auf der linken Schulter sitzt eine aus freier Hand geknetete kleine Figur mit affenartigem Kopf, die sich am Kopfe des Dämons festhält. — c) ein ähnliches Exemplar in einer Privatsammlung in München [jetzt in Frankfurt a. M.], das hier auf Tafel I oben [beistehend im Text] zum erstenmal abgebildet wird. Auch hier ist das Figürchen auf der linken Schulter frei geknetet; die beiden Beine sind eng aneinander geschlossen, als wenn sie bekleidet gedacht wären. Die Affenartigkeit des Kopfes rührt hier wie im vorigen Falle offenbar nur von der rohen Technik des aus freier Hand geformten Figürchens her, das gewiß menschlich gedacht ist; es schlägt hier mit beiden Händen an den Kopf, was das charakteristische Motiv der Klage ist.[4]





Schließlich erwähne ich, daß ich 1889 in Sammlung Navarra zu Terranuova (dem alten Gela) eine Terrakottastatuette notierte, die hierher gehört, aber bisher

[1] Winter, Typen I S. 213, 5.

[2] Jetzt abgebildet bei Winter, Typen I S. 213, 2.

[3] Winter I S. 213, 6.

[4] [Ein viertes Exemplar im Musée Lavigerie von Karthago. Musées de l'Algérie VIII, 1 S. 240].

ganz vereinzelt ist. Nach Qualität des Tones, nach Technik und Stil gehört sie derselben vermutlich samischen Fabrik an wie die erwähnten anderen Figuren. Der dickbäuchige Zwerg steht hier nicht mit geknickten Knien, sondern aufrecht, doch auf dünnen kurzen Beinen. Er trägt die charakteristische skythische Mütze der Bogenschützen, streckt den linken Arm vor und biegt den rechten so wie im Motiv des Bogenschießens (der linke Unterarm fehlt); der dicke Bauch und Hintern, der phönikisierend ionische Gesichtstypus wie sonst.

Wen stellt dieser zwerghafte Dämon dar?

Böhlau glaubt, es liege hier einfach eine willkürliche Karikatur jenes ägyptischen sog. Ptah-Embryo-Typus zu Grunde; man habe eben, nur um apotropäischen Zweck zu erreichen, eine Karikatur jenes Typus als ein *γελοῖον* hergestellt. 325 Dies kann nicht richtig sein; unser altionischer Typus karikiert nicht jenen des Säuglings, sondern gibt etwas ganz ernst gemeintes Neues, die Zwerggestalt. Dann aber ist die Figur überhaupt keine Karikatur; wir besitzen wirkliche Karikaturen genug, gerade in altgriechischen Terrakotten; die sind aber völlig anderer, derb kräftiger Art. Endlich stellen auch die anderen Typen, die derselben wahrscheinlich samischen Fabrik angehören, durchaus ernst gemeinte, bedeutungsvolle Gestalten, insbesondere Aphrodite und Silenos, dar. Eine solche, eine ruhig sinnvolle Darstellung muß auch unser Typus sein.

Er gehört, wie schon oben bemerkt, jener altionischen, wohl samischen Kunst an, die mit Phönikern und Ägyptern in engster Beziehung stand. Das Schema eines ägyptischen Idoles, jenes des Ptah-Sokaris liegt dem Typus zu Grunde, der freilich eine starke Umbildung und Umdeutung desselben darstellt. Eine Analogie bietet etwa die Verwendung des ägyptischen Besa-Typus,[1] der im Kreise altionischer Kunst sowohl auf die Typen des Silen als des Herakles (der ihm das Löwenfell zu verdanken scheint) als der Gorgonen Einfluß gehabt hat (vgl. meine Antike Gemmen Bd. III S. 110 f.). In diesen Fällen lagen rein griechische Vorstellungen zu Grunde, die aber Elemente eines ägyptisch-phönikischen Typus benutzten und zuweilen auch Kombinationen mit phönikischen Gottheiten eingingen (wie Herakles-Melkart).

Nach diesen Analogien dürfen wir vermuten, daß auch unserem Zwergdämon eine griechische Vorstellung zu Grunde liegt, die aber vielleicht mit einer phönikischen in Kombination eingetreten ist.

Eine bekannte Stelle des Herodot gibt, wie mir scheint, den Schlüssel zur 326 Deutung. Herodot 3, 37 beschreibt das Bild des von den Griechen mit Hephaistos identifizierten und von Herodot einfach Hephaistos genannten ägyptischen Gottes Ptah als den phönikischen Patäken, den Idolen, die die Phöniker an ihren Schiffen anzubringen pflegten, ähnlich. Der Typus der Patäken aber, sagt Herodot, sei

[1] Bei ungenauen modernen Autoren wird zuweilen auch unser dickbäuchiger Zwergdämon mit dem Besa-Typus in Verbindung gebracht, mit dem er nichts zu tun hat (vgl. z. B. Waldstein, Argive Heraeum II S. 28, 111, dagegen Berl. Philol. Wochenschr. 1906, 791).

der eines Zwerges. Ferner erwähnt Herodot gleich darauf Bilder der Söhne des Hephaistos, d. h. des Ptah, deren ägyptischen Namen wir nicht kennen (vielleicht meint er die Chnumu, die Kinder des Ptah und seine Genossen bei der Weltschöpfung).[1] Diese Wesen nun, die Herodot Söhne des Hephaistos und Kabiren nennt, waren nach ihm ebenso gebildet wie Hephaistos-Ptah, also als Zwerge.

Mit diesem Zwergtypus des Ptah und seiner Kinder kann Herodot keinen anderen gemeint haben als den des sog. Ptah-Embryo, den wir als Ptah-Sokaris, den memphitischen Totengott kennen. Allein daß dieser Gott ein Zwerg, ein *πυγμαῖος ἀνήρ* sei, war ein Mißverständnis der Hellenen oder auch schon der den Herodot unterrichtenden Ägypter; denn der Gott war, wie wir oben bemerkten, ursprünglich im Typus eines Säuglings dargestellt.

Und dieselbe Umdeutung bekundet sich in dem von uns hier besprochenen altionischen Terrakottentypus!

Nun ist auch klar, wen diese Terrakotten darstellen müssen: zweifellos die griechischen Wesen, deren Namen bei Herodot an Stelle der ägyptischen gebraucht sind, also Hephaistos oder dessen Söhne, die Kabiren.

Wir verstehen nun auch den Grund der griechischen Identifizierung des Ptah mit dem Hephaistos, den man bisher dunkel und unbegreiflich fand: die Ionier sahen das Idol des Ptah als Säugling mit den verkrümmten Beinen und dem dicken Kopfe. Das mußte ihr Hephaistos sein, der in ihrer Vorstellung lebte als 327 der krummbeinige, klumpfüßige, humpelnde Zwerg, die verachtete Mißgeburt der (samischen) Hera, über den die olympischen Götter lachen, der im Erdinnern haust und da wunderbare Dinge zu schmieden weiß. So sah die bewegliche griechische Phantasie in der Säuglingsbildung des Ptah den krummbeinigen Zwerg Hephaistos.[2] Die Identifikation fand Statt wohl im siebenten Jahrhundert, als die mythischen Vorstellungen der Hellenen noch nicht durch feste Kunsttypen eingeengt waren. Wie all die alten griechischen Identifikationen ägyptischer Götter[3] ging auch diese nicht von einem Studium des Wesens der ägyptischen Gottheit, sondern von einer Äußerlichkeit aus, welche die Griechen an eine heimische Vorstellung erinnerte.

Dürfen wir unsere Terrakotten nun einfach für Hephaistosbilder erklären? Schwerlich; dafür war doch im sechsten Jahrhundert, der Zeit dieser Figuren,

---

[1] Diese werden freilich immer anders gebildet, wie mir v. Bissing mitteilt; es ist daher ungewiß, welchen Gottheiten das von Herodot erwähnte Heiligtum der zwerghaften Kinder des Hephaistos gegolten hat. Die Chnumu sind übrigens zur Hälfte männlich, zur Hälfte weiblich; ebenso die Kabiren (drei Kabeiroi und drei kabeirische Nymphen als Kinder des Hephaistos bei Pherekydes, Strabo X p. 472).

[2] Über Hephaistos als ursprünglich in den Kreis der dämonischen Zwerge gehörig s. v. Wilamowitz in den Göttinger Nachrichten 1895, S. 241 f. Auch meine Bemerkungen im Jahrb. des Inst. 1891, S. 124 [oben S. 416; vgl. auch Jahrb. 1912 S. 232 ff.].

[3] Vgl. Sethe in Pauly-Wissowa, Realenzyklop. III, 2351, 2371.

der Begriff des Hephaistos zu sehr individualisiert und schon durch andere Kunstdarstellungen zu bestimmt; man müßte auch etwas von den Attributen des Gottes, seinem Schmiedezeug erwarten. Der allgemeine Charakter der Terrakotten und ihre Attributlosigkeit weisen auf einen weniger individualisierten Gattungsbegriff von Dämonen.

Also trifft jene zweite Möglichkeit zu: es müssen die Söhne des Hephaistos, die Kabiren sein, die nach Herodot ebenfalls zwerghaft gebildet wurden.

Die so gewonnene Deutung stimmt zu allem, was wir sonst wissen. Die Kabiren sind Wesen, die mit dem engen Verkehre der Ostgriechen und der Phöniker zusammenhängen; ihr Name ist phönikisch; sie beruhen auf der Identifikation oder Kombination rein hellenischer Vorstellungen mit phönikischen. Daß 328 die Deutung unserer Terrakotten in diesem Kreise zu suchen sein würde, haben wir schon zu Anfang bemerkt.

Die hellenischen Kabiren galten als Kinder des Hephaistos und der Kabeiro (Pherekydes bei Strabo 10, p. 472, drei Kabeiroi und drei kabeirische Nymphen); sie wurden, wie Herodot lehrt, als Zwergdämonen gedacht; sie gehören wie Hephaistos selbst in ursprünglicher griechischer Vorstellung in den Kreis der dämonischen Zwerge aber sie wurden nicht individualisiert wie Hephaistos, sondern blieben auf der Stufe des Gattungsbegriffs; sie wurden mit analogen phönikischen Wesen, den Söhnen des Sadyk, indentifiziert, von denen sie den Namen empfingen. Sie waren gewaltige, mächtige, aber freundliche Dämonen. Der Chor der Kabiren in Äschylos' gleichnamigem Drama versprach eine üppige Weinlese herbeizuzaubern. Wir dürfen uns den Chor des Äschyleischen Dramas ohne Zweifel nach unseren Terrakotten vorstellen: als zwerghafte Gestalten mit dickem Bauch und dickem Hinteren und mit freundlichem Gesicht.

Sie waren vor allem auch Beschützer der Seefahrer. Als man später die Dioskuren mit den Kabiren kombinierte, nahm man von diesen ein Attribut, das dann bei jenen sehr verbreitet und populär wurde: die spitze Mütze.[1] Wir sahen, daß unsere alten Kabirenterrakotten zuweilen eine Mütze tragen. Das ist gewiß nicht bedeutungslos, sondern es ist wohl die Mütze, die auch in den nordischen Vorstellungen von den Zwergen eine Rolle spielt, die ihren Träger unsichtbar 329 machen kann. Von den Kabiren ward sie auf die Dioskuren übertragen, denen sie ursprünglich ganz fremd war. Die gewöhnliche Deutung als „Schiffermütze" ist falsch; übrigens tragen die Schiffer im Altertum auch gar keine Mützen. Auch

[1] In Roschers Lexikon d. Myth. I, 1172 habe ich konstatiert, daß die Piloi der Dioskuren nicht vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. vorkommen, und habe dort bereits angedeutet, daß sie der Kombination mit den in unseren Terrakotten dargestellten Dämonen, den Kabiren, verdankt werden. Die von Pausanias 3, 24, 5 auf der Klippe vor Brasiai erwähnten zwerghaften Dämonen mit Piloi waren Kabiren (nur aus Verwechselung spricht Pausanias von Korybanten statt von Kabiren, s. Sam Wide, Lakon. Kulte S. 273. 313), die man mit den Dioskuren identifizierte.

der Hut des Hephaistos ist kein anderer als jene Mütze der Zwerge; auch er ist von dem Kabirentypus auf den Gott übertragen.[1]

Die oben erwähnte Terrakotta aus Gela stellt den Kabiren ausnahmsweise nicht als freundlichen Dämon mit den Händen auf dem Bauche dar, sondern als mächtigen Bogenspanner mit der Mütze der skythischen Schützen.

Der Kult der Kabiren war ein chthonischer; Sühnungen und Weihungen





spielten dabei eine große Rolle. Den Kabiren schrieb man offenbar die Macht zu, die Seele des Toten in ein gutes Jenseits zu befördern; wer die nötigen Weihungen vornahm, konnte dieses ihres Schutzes teilhaftig werden.

[1] G. Kaibel (Göttinger Nachrichten 1901, S. 512 ff.) und H. v. Prott (Athen. Mitt. 1904, S. 18 f.) sind in ihren phallischen Hypothesen viel zu weit gegangen. Kaibel sah überall nur phallische Dämonen und v. Prott folgte ihm darin. Wie falsch dies für die Kabiren war, lehrt jetzt der nachgewiesene alte Kunsttypus, der keine Spur eines phallischen Elementes zeigt. Wie wirklich phallische Dämonen gebildet wurden, zeigen die gleichzeitigen Typen der Silene. v. Prott aber ging gar so weit, die Piloi der Dioskuren und des Hephaistos für die „Spitze des Phallos, die glans penis“ zu erklären (a. a. O.) — eine seltsame Verirrung erregter Phantasie.

Auf dieser Vorstellung werden die Terrakotten beruhen, wo der Kabir eine kleine Figur auf der Schulter tragend erscheint. In dem neuen hier publizierten Beispiele scheint mir der Gedanke besonders deutlich ausgedrückt, indem die kleine Figur denselben Gestus macht, den man den Eidola zu geben pflegte: sie schlägt mit den Händen klagend an den Kopf; doch sitzt sie fest auf der Schulter des guten, mächtigen Dämons, des Kabiren, der sie sicher auf dem schwierigen Wege in das Jenseits geleiten wird. Auch Ptah-Sokaris war Totengott, der den Toten den Weg weist.

330 2. Ich füge noch eine zweite unpublizierte Terrakottafigur hinzu (Tafel II [hier umstehend im Text], ebenfalls in Privatsammlung in München [jetzt in Frankfurt a. M.]), die nicht ganz ohne eine gewisse Beziehung zu der vorigen ist.

Auch diese Figur gehört einem in verschiedenen Exemplaren weitverbreiteten Typus an;[1] allein es hat das hier publizierte Exemplar einige Besonderheiten, die sonst nicht vorkommen.

Silen, am ganzen Körper zottig behaart, den Mantel um die Mitte des Körpers geschlungen, eine Weintraube in der Rechten, hält ein in ein Tuch eingewickeltes Kind im linken Arme. Das hier veröffentlichte aus Attika stammende Exemplar zeichnet sich durch zwei Zutaten aus, die sonst nicht vorkommen: dem Kinde ist ein Füllhorn in die Linke gegeben, und Silen ist mit Ammonshörnern ausgestattet, die unterhalb seiner tierischen Ohren herauskommen und ganz deutlich sind; es können durchaus nicht etwa Blätter sein sollen, wie man vielleicht vermuten möchte, es sind deutlich mit den Enden emporgebogene Widderhörner.

Die Terrakotten dieses Typus, die weit verstreut vorkommen, sind, wie ich auf Grund von Technik und Stil annehme, attischer Fabrik. Dazu stimmen die Plätze ihres Vorkommens: außer Attika Südrußland, Kyrenaika, Kreta, Melos; das sind gerade Orte, wohin Athen im vierten Jahrhundert Tonarbeiten, namentlich Vasen exportierte. Ein Exemplar ist in Südrußland in einem Grabe vom Anfang des vierten Jahrhunderts zusammen mit vielen anderen Terrakotten gefunden worden (Stephani, Compte rendu 1869, Taf. 2, 1), die ich nach der Technik, der Art des Tones und der Bemalung sowie nach dem Stile ebenfalls für attischen Import halte; dieselben sind von den in Südrußland selbst gemachten Terrakotten ganz verschieden. Der Mantel dieses südrussischen Exemplares ist mit demselben lichten Blau bemalt, das unser Exemplar aus Attika in Resten aufweist.
331 Dieses letztere ist sowohl durch die oben angegebenen Zutaten als durch sehr sorgfältige Ausführung des lebendigen und reizend feinen Kopfes des Silen ausgezeichnet. Es stammt aus einem Brandgrabe und zeigt deutliche Spuren des Feuers des Scheiterhaufens; es war in Stücke zerbrochen, doch fehlt nichts.

[1] Winter, Typen II, 400, 3 führt fünf Exemplare an; das erste, im British Museum, ist photographisch abgebildet im Katalog der Terrakotten des British Museums Taf. 34, 4, S. 196, C. 74.

Ergänzt ist nichts an der Figur. Auch ihre Rückseite ist voll ausgeführt; ein Brennloch ist nicht vorhanden. Es ist ein Werk voll attischer *χάρις* und *λεπτότης*.

Silen als Pfleger des Dionysoskindes ist eine bekannte geläufige Vorstellung. Allein die griechischen Terrakotten geben, wie mir scheint, den Beweis, daß diese Vorstellung nur die Individualisierung einer ursprünglicheren, viel allgemeineren und weiteren ist, die im Silen überhaupt einen kinderschützenden, kinderpflegenden Dämon sah. Ich habe schon in der oben zitierten Übersicht über die griechischen Terrakotten und ihre religiöse Bedeutung darauf hingewiesen (Einleitung zu Sammlung Sabouroff Bd. II S. 16). Es kommen nämlich mehrfach Terrakotten freien Stiles vor, in denen Silen als Pädagoge mit kleinen Zöglingen erscheint,[1] ganz wie auch wirkliche menschliche Pädagogen dargestellt werden. Silen muß hier in jener allgemeinen Bedeutung gefaßt sein, die in die Literatur nicht eindrang, aber in der Volksvorstellung lebendig war. Ein dämonischer Alter als Kinderfreund und Kinderbeschützer ist eine verbreitete Vorstellung (in der germanischen Mythologie ist der treue, alte Eckart ein solcher, ein Warner und Hüter, der speziell die Kinder beschützt und schirmend vor dem Geisterheere einherzieht). Den Griechen war, wie wir nun lernen, Seilenos ein solcher Dämon. Und Seilenos als Pfleger des Dionysoskindes ist nur eine mythische Individualisierung des generellen Begriffs. Die Literatur und landläufige Mythologie hat wie gewöhnlich nur von letzterer Notiz genommen; nur in jenen Terrakotten tritt das Ursprüngliche hervor.

Das eingewickelte Kind, das der Silen unseres attischen Terrakottentypus trägt, wird auch schwerlich nur als Dionysoskind verstanden worden sein. In dem hier publizierten Stücke ist es offenbar nicht Dionysos. Das Füllhorn weist auf eine allgemeinere Bedeutung. Eben in der Epoche, welcher unsere attische Figur angehört, ward in Athen die Eirene mit dem Plutoskind geschaffen, das ein Füllhorn trägt; man mag auch hier an Plutos denken. 332

Die Ammonshörner des Silen scheinen ganz vereinzelt. Ich kann nur darauf hinweisen, daß Dionysos auf Denkmälern des vierten Jahrhunderts mit Widderhörnern vorzukommen scheint.[2] Die Kombination von Füllhorn und Widderhörnern an unserer Terrakotta weist darauf hin, daß hier vielleicht der allgemeine Begriff des segenbringenden Widders zu Grunde liegt, der in so manchen Sagen hervortritt. Der Silen ist dann hier nicht nur der kinderschützende, sondern der überhaupt Reichtum und Segen bringende Dämon.

Die beiden Terrakotten, die archaisch-ionische und die attische der praxitelischen Epoche, sind äußerlich und innerlich nicht ganz ohne eine gewisse

[1] Winter, Typen II S. 403, 3, 4; 405, 6; vgl. ferner meine Bemerkungen im Archäol. Anzeiger 1890, S. 92, 7 mit Abbildung auf S. 93, sowie in Samml. Sabouroff a. a. O.

[2] Vgl. die unteritalische Vase in Compte rendu 1862, Tafel IV, 5 und dazu Stephani S. 76 ff.

Beziehung. Beidemal trägt ein wohlbeleibter, wohlwollender Dämon eine kleine Figur; dort ist es der Kabir, der einer Seele den Weg ins Jenseits weist, hier der gute Silen, der kinderschützende, als Dämon des Reichtums und der Fülle gedacht. Die Kabiren standen den bakchischen Dämonen nahe, und umgekehrt die Silene den Kabiren und dem Kreise des Hephaistos überhaupt.[1] Auch hier wie so oft beobachten wir, wie scheinbar ganz verschiedene religiöse Vorstellungen in ihrem tieferen Untergrunde doch konvergieren.

Unsere beide Terrakotten aber sind wohl gute Beispiele dafür, daß man diese reizvollen Erzeugnisse griechischer Volkskunst nicht mit dem mythologischen Handbuch allein erklären kann.

---

[1] Vgl. im Jahrb. des Inst. 1891, S. 122 f. [oben S. 414].

NEUE DENKMÄLER ANTIKER KUNST I

(SITZUNGSBERICHTE DER PHILOS.-PHILOL. KLASSE DER KGL. BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1897, II

Mit 12 Tafeln [= Tafel 44—49])

Unsere Wissenschaft gleicht dem Riesen Antaios: aus der Berührung mit 109 der Erde zieht sie stets neue Kraft. Der antike Boden spendet uns noch immer neue Denkmäler, und diese helfen unsere Begriffe von den Leistungen und der Entwicklung der alten Kunst ständig zu klären, sie reiner und schärfer zu bestimmen. Und zwar sind es nicht nur die leicht bekannt werdenden großen Funde, die uns diesen Dienst leisten, sondern ebensosehr auch die beweglichen kleineren, die sich aber nur zu oft unseren Blicken entziehen, indem sie in private Sammlungen gelangen. Einige neue Denkmäler dieser Art, kleinere Antiken zumeist in privatem Besitze, denen allen eine gewisse kunsthistorische Bedeutung zukommt, bin ich in der Lage, im folgenden bekannt machen zu können.

1. MYKENISCHES GLAS

Die umstehend abgebildeten acht Anhängsel aus blauem Glase stammen aus dem athenischen Kunsthandel und sind in der Sammlung des Herrn E. P. Warren zu Lewes.[1] Sie müssen in einem Grabe der mykenischen Epoche gefunden sein, wahrscheinlich in Attika oder dem östlichen Peloponnes. Die meisten der Teile wurden in mehreren Exemplaren gefunden; das Ganze bildet eine Kette von 23 Gliedern und wäre für eine Halskette wohl geeignet. Doch hat das Grab 110 gewiß noch viel mehr Glieder enthalten und die vorhandenen sind nur die am besten erhaltenen. Das Glas ist hier an allen von einer ungewöhnlich guten Erhaltung. Wenn diese Gegenstände in der Regel durch die Verwitterung ein unscheinbares graues Äußere bekommen haben, so zeigt hier dagegen das Glas seine prachtvolle ursprüngliche Färbung und vollkommene Durchsichtigkeit. Die Färbung ist von einem tiefen, schönen Dunkelblau.

Sämtliche Stücke haben eine Öse oben, Nr. 4 und 5 (von links gezählt) 111 zwei Ösen, eine oben und eine unten, zum Anhängen. Ähnliche Glasornamente sind bekanntlich in den jüngeren Gräbern von Mykenae, in den Gräbern bei Nauplia,

[1] [Jetzt im Museum of Fine Arts in Boston. Arch. Anz. 1899 S. 140].

ferner in Attika bei Spata und Menidi, in Thessalien bei Dimini, auf Rhodos bei Jalysos gefunden worden. Das wellenförmige Ornament Nr. 5 und 6 war namentlich beliebt. Nr. 5 gleiche Stücke fanden sich in einem Hause (in einer Art Magazin) bei Mykenae, *'Εφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. 13, 17; etwas einfacher in Menidi, Kuppelgrab von Menidi Taf. 4, 4. Mit Nr. 6 übereinstimmende Stücke kamen, nur einfacher, ohne den punktierten Rand, in Menidi (Kuppelgrab Taf. 4, 20) und Spata (Bull. de corr. hell. II, Taf. 15, 13) vor. Die Bedeutung des Ornaments ist nicht sicher.

Stücke mit zwei Rosetten wie Nr. 7 kamen ähnlich in Jalysos vor (Myken. Vasen Taf. C, 8). Die hängende Blüte mit aufgerollten Blättern Nr. 8 erschien in



Mykenische Glaskette

Jalysos (Myken. Vasen Taf. B, 5. C, 7) und in Knochen ebenso in Mykenae, *'Εφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. 13, 14. 15.[1] Die Stücke mit von oben gesehenen kleinen drei- und vierblättrigen Blumen Nr. 3 und 4 sind, den Publikationen nach, bisher noch nicht ebenso, aber doch ähnlich vorgekommen; vgl. zu Nr. 7.

Neu sind Nr. 1 und 2; jenes erstere stellt (es ist unten etwas fragmentiert) eine von oben gesehene geöffnete zweischalige Kammuschel dar, die in der mykenischen Ornamentik sonst als beliebtes Motiv bekannt ist. Nr. 2 ist ein bisher ganz unbekanntes neues Motiv; vermutlich ist ein Granatapfel gemeint. Der Granatapfel ist in der früharchaischen griechischen Kunst gerade an Halsbändern beliebt gewesen, wie er auch in der Ornamentik und religiösen Symbolik jener Periode eine große Rolle spielt; im mykenischen Kulturkreise war er bisher nicht bekannt. Unser Stück macht nun wahrscheinlich, daß der Granatstrauch doch schon in mykenischer Zeit aus dem Osten eingeführt worden und die Frucht als Amulett an Halsbändern zu tragen begonnen wurde.

---

[1] [In Alt-Pylos, Athen. Mitt. 1909 S. 288 ff. Taf. 12, 1.]

2. BRONZEKOPF AUS SPARTA

(Tafel 1 [Tafel 44])

Dieser Kopf[1] hat nicht nur durch den altertümlichen Stil, sondern auch durch 112 die Technik Interesse: er ist der älteste statuarische griechische Hohlguß, den wir bis jetzt kennen. Die ältesten unter den gegossenen Greifenköpfen von Olympia (Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 121 f., besonders Nr. 803) werden ihm gleichzeitig sein, aber alle die Reste hohlgegossener griechischer Bronzestatuen, die wir sonst besitzen, sind jünger. Weder die reichen Bronzefunde von der Akropolis zu Athen noch die aus der Altis von Olympia haben — wenn wir jene Greifenköpfe ausnehmen — ein gleich altertümliches Stück hohlgegossener Bronze geliefert. Der bekannte archaische Zeuskopf von Olympia (Olympia Bd. IV Taf. 1) und der ihm vielfach verwandte vermutliche Aphroditekopf von Kythera in Berlin (Archäol. Zeitung 1876, Taf. 3, 4; vgl. Olympia IV, Text S. 9 f.), der Apollon von Piombino im Louvre, der altertümliche Jünglingskopf aus Herculaneum in Neapel sowie der einst behelmte bärtige archaische Kopf von der Akropolis (de Ridder, Bronzes de l'Acrop. Nr. 768) sind alle jünger; denn sie zeigen den voll entwickelten später archaischen Stil aus der zweiten Hälfte oder dem Ende des sechsten Jahrhunderts. Der kleinere Bronzekopf der Akropolis aber (de Ridder Nr. 767), die Aphroditestatuette des Herrn Carapanos (Bull. de corr. hell. 1891, Taf. 9, 10), der schöne Bronzetorso in Florenz (Meisterwerke S. 676, 1; Arch. Jahrb. 1892, S. 132), die neugefundene Bronzestatue von Delphi und der Apollonkopf des Herzogs von Devonshire (Furtwängler, Intermezzi Taf. 1—4 [Burlington, Fine Arts Club, Exhibition 1904 S. 11 Taf. II, VIII, IX]) gehören erst in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts.[2]

Studniczka hat nachzuweisen gesucht, daß der statuarische Hohlguß erst um 113 500 v. Chr. im Peloponnes eingeführt worden sei (Römische Mitteil. II, 1887, S. 107 f.); vorher habe man größere Metallfiguren nur aus getriebenem Blech herzustellen gewußt. Das älteste hohlgegossene statuarische Werk der peloponnesischen Kunst, das wir kennen, sei der Apollon Philesios des Kanachos um 500 v. Chr., an dem, da er von äginetischem Erze war, die Hohlgußtechnik von

[1] Jetzt im Museum of Fine Arts zu Boston [Arch. Anz. 1896 S. 97]. Ich habe das Original, als es noch im Besitze von Herrn E. P. Warren war, durch dessen Gefälligkeit zu studieren Gelegenheit gehabt.

[2] Der Bronzeknabe Sciarra [jetzt in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Taf. II, 28] ist nach meiner am Originale gewonnenen Überzeugung nicht altgriechisch, sondern italisch. — Der halblebensgroße Kopf Fröhner, Collect. Tyszkiewicz Taf. 13 ist interessant, indem er noch voll gegossen ist. Er gehört in die Zeit um 500 oder den Anfang des fünften Jahrhunderts und ist etruskische Arbeit (die Behauptung des Herausgebers, er sei griechisch, ist willkürlich und irrig); der Hohlguß ward in Etrurien sonach später als in Griechenland eingeführt. Der Kopf stammt übrigens aus der Sammlung Al. Castellani und ist gewiß in Italien gefunden.

Ägina entlehnt sein sollte. Nach Ägina sei sie durch frühe Verbindung mit Samos gekommen.

Diese Kombinationen werden nun durch unseren neuen hohlgegossenen Kopf aus Sparta durchkreuzt. Derselbe ist wesentlich älter als 500 v. Chr. Die Bildung des Auges, dessen oberes Lid und Augapfel weiter vorspringen als der Brauenrand, ist ein charakteristisches Zeichen des älter archaischen Stiles. Wir werden den Kopf wenigstens um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, wenn nicht älter, anzusetzen haben.

Der in Sparta gefundene Kopf ist aber gewiß dort auch gearbeitet, wo gerade in der älter archaischen Zeit eine so rege Kunsttätigkeit bestand. Gegen diese natürliche Annahme spricht nicht nur nichts, sondern sie wird dadurch bekräftigt, daß der Kopf mit sicher spartanischen Werken eng zusammenhängt. So vor allem mit den bekannten altspartanischen Grabreliefs. Die Art, wie der Mund im Gesichte herausgehoben ist, indem die ihn nächst umgebenden Partien tief hineingearbeitet sind, dagegen das Kinn und das Fleisch um die Backenknochen stark vorspringen, finden wir an jenen Reliefs (vgl. Sammlung Sabouroff Taf. 1) und unserem Bronzekopfe sehr ähnlich wieder; nur sieht man freilich bei der Vergleichung, daß die Reliefs geringe handwerkliche Steinmetzarbeiten, der Bronze-
114 kopf das Werk eines höheren Künstlers ist. Der gleiche Unterschied und die gleiche Ähnlichkeit besteht auch bei dem altspartanischen Marmorköpfchen von Meligu (Athen. Mitt. III, 297; VII, Taf. 6 [jetzt Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Taf. I, 2]). Ferner ist die Bronze-Aphrodite aus Sparta, die ich 1885 aus der Sammlung Gréau (Fröhner, Bronzes ant., Coll. Gréau Nr. 336, S. 71) für Berlin erworben habe (sie ist jetzt im Abgusse zu haben), unserem Kopfe in Bildung von Auge, Mund, Kinn entschieden verwandt.

Der Kopf ist also ein spartanischer Hohlguß, der spätestens um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zu datieren ist. Wie aber kam der Hohlguß schon so früh nach Sparta? Gewiß nicht erst über Ägina, von wo ihn Studniczka nach dem Peloponnes kommen ließ, sondern direkt von Samos. Alte direkte Beziehungen der Kunst von Samos zu Sparta werden durch die bekannte Überlieferung bezeugt, daß die Skias zu Sparta von Theodoros dem Samier herrührte (Paus. 3, 12, 10), und Bathykles von Magnesia, der Künstler des amykläischen Thrones, gehörte wahrscheinlich dem samischen Kunstkreise an.

Wenn die Alten die Erfindung des Bronzegusses den Samiern Rhoikos und Theodoros zuschrieben, so hat man längst erkannt, daß hiemit nur der statuarische Hohlguß gemeint sein kann. So verstanden hat die Nachricht aber eine große Wahrscheinlichkeit in sich. Die eigentliche Bedeutung der Samier bestand nach allem, was wir bis jetzt erkennen können (vgl. Meisterw. S. 711 ff.) darin, daß sie von der ägyptischen Kunst gelernt und insbesondere das Schema für die monumentale Darstellung der ruhig stehenden männlichen Figur von dort entlehnt haben. In Ägypten ist der Bronzehohlguß jedenfalls in der Zeit der saitischen Könige

hoch entwickelt gewesen. Hier pflegte man sogar die kleinen Metallstatuetten, die in Griechenland auch in der späteren Zeit noch regelmäßig voll gegossen wurden, vielmehr hohl zu gießen, und zwar sehr kunstreich mit ganz dünnen Wänden, doch innen stehen gelassenem Kerne. Von Ägypten kam diese Technik nach Cypern, wo in dem Heiligtum von Limniti einige nach ihrem und der mitgefundenen Gegenstände Stil in das sechste Jahrhundert, jedenfalls nicht später, 115 gehörige kleine Tierfiguren vorkamen, die nach der ägyptischen Weise mit stehen gelassenem Kerne hohl gegossen sind (vgl. Archäol. Anzeiger 1889, S. 88). Wenn die Samier den statuarischen Hohlguß einführten, so war dies nur ein Glied in der Kette der von ihnen aus Ägypten entlehnten neuen künstlerischen Fortschritte.

Daß man auch in Griechenland schon wenigstens um die Mitte des sechsten Jahrhunderts den statuarischen Hohlguß kannte, beweist nun unser Kopf. Aber auch die älteren der gegossenen Bronzegreifenköpfe von den großen in den Heiligtümern geweihten Kesseln gehören sicher noch jener Zeit an. Wie der Typus dieser greifengeschmückten Kessel aus Jonien nach dem Peloponnes kam, so auch ihre Technik. Wie der Hohlguß das ältere Sphyrelaton ablöste, läßt sich nirgends deutlicher beobachten als an diesen Greifenköpfen, von denen uns die Ausgrabungen, besonders die von Olympia, eine lange vom siebenten durch das sechste Jahrhundert durchgehende Serie geschenkt haben. Der große Kessel, den die Samier nach der Tartessosfahrt im siebenten Jahrhundert in das Heraion weihten (Herod. 4, 152), wird wohl noch getriebene Greifenköpfe gehabt haben, so wie der Kessel des noch dem siebenten Jahrhundert angehörigen Pränestiner Grabes (vgl. Olympia IV, die Bronzen S. 119 f.), während der angeblich für Krösos bestimmt gewesene spartanische Kessel im samischen Heraion (Herod. 1, 70) wahrscheinlich schon gegossene *ζῴδια ἔξωθεν*, d. h. gewiß wohl auch Greifenköpfe gehabt haben wird. In einem Cornetaner Grabe wurden hohl gegossene Greifenköpfe schon mit Vasen gefunden, die noch ins siebente Jahrhundert, jedenfalls aber in den Anfang des sechsten, gehören (Olympia IV, S. 123).

Die früharchaischen lakedämonischen Künstler, die an Dipoinos und Skyllis angeknüpft wurden und deren Werke in Olympia im Heraion und in alten Schatzhäusern sich befanden, arbeiteten noch in Holz und getriebenem Metall. Dagegen Gitiadas, der die Bronzestatue der Athena Chalkioikos in Sparta und die Bronzestatuen der Aphrodite und Artemis unter Dreifüßen in Amyklä machte, wird höchst wahrscheinlich schon den Hohlguß angewendet haben. Dies dürfen wir jetzt, 116 nachdem wir einen so alten spartanischen Hohlguß in unserem Kopfe nachgewiesen haben, mit voller Zuversicht annehmen. Ja dieser Kopf ist auch für die Frage nach der Zeit des Gitiadas nicht unwichtig. Dieser spartanische Meister kann nun sehr wohl in ältere archaische Zeit gehören. Die Legende der Lakedämonier, welche die drei archaischen Dreifüße in Amyklä, von denen zwei von Gitiadas, einer von Kallon war, als Weihgeschenke nach dem ersten messenischen Kriege bezeichnete, beweist nicht für die Gleichzeitigkeit dieser Dreifüße, also

auch nicht für die des Gitiadas und Kallon. Gitiadas konnte auch recht wohl älter sein als Bathykles. Hat Gitiadas den Hohlguß angewendet, so stand er aber jedenfalls unter direkter Einwirkung der samischen Meister. Wir dürfen in unserem Kopfe wohl einen Vertreter der Kunst des Gitiadas vermuten.

Indeß betrachten wir ihn genauer. Der Kopf ist am Halse gebrochen. Er stammt von einer kleinen Statue, deren Höhe 52—55 cm betragen haben muß. Das Gesicht mißt 52 mm in der Länge, der ganze Kopf vom Kinn zum Scheitel 68 mm. Stirne, Nase, Untergesicht sind unter sich gleichlang und gleich der Länge des Ohres (17 mm); der Abstand der äußeren Augenwinkel ist gleich der Entfernung vom Auge zum Kinn und der vom Haaransatz zum Nasenflügel (33 mm). Der Guß ist um das Kinn herum sehr dick und auch im Nacken ziemlich dick, am Oberkopfe aber dünner. Der Guß ist stark ziseliert. Am Kinn ist ein ganzes Stück beim Ziselieren abgefeilt; auch an der Nasenspitze ist ein Stückchen abgefeilt. Über dem Brauenrande ist zur Andeutung der Augenbrauen eine Linie eingegraben. Das Haar ist nur durch ganz feine parallele eingegrabene Linien angedeutet. Auch die Binde, die im Haare liegt, ist nur flach eingraviert. Von den Ohren ab nach vorne ist die Binde doppelt. Vom Haare erscheinen über der Binde nur ganz kleine Ansätze graviert; im übrigen ist das Haar nur unterhalb der Binde durch Gravierung angedeutet. Der ganze Oberkopf ist glatt. 117 Dies hat indeß darin seinen Grund, daß er ursprünglich bedeckt war. Gleich hinter der Binde oder vielmehr auf dem hinteren Bindenstreif steckt vorne in der Mittelachse des Oberkopfes ein Bronzenagel in einem Loche; der Nagel ist innen noch etwa 1 cm lang und umgebogen. Etwas weiter hinten, ebenfalls in der Mittelachse, befindet sich ein großes Loch mit Bruchrändern; die hier dünne Bronze ist vermutlich um ein ursprüngliches Loch herum eingebrochen. Dann folgt ein drittes Loch mit Bruchfläche, doch noch mit dem Reste eines ursprünglichen Bohrloches; endlich in der Verlängerung der Mittellinie, nur ein wenig seitwärts, am Hinterkopfe ein viertes wohl erhaltenes kleines Bohrloch. Mit den in diesen Löchern einst befindlichen Stiften war ohne Zweifel einst eine Kopfbedeckung befestigt. An dem erhaltenen Bronzenagel ist freilich keine Spur mehr davon erhalten. Man kann nur vermuten, daß die Bedeckung eine ziemlich anliegende, nicht hoch aufsteigende gewesen ist.

Das Haar ist ganz schmucklos und kurz gehalten; die Person ist ohne Zweifel männlich. Es wird schwerlich ein Gott, sondern ein Mensch, der Weihende selbst, gemeint gewesen sein. Eigentümlich, aber gewiß nicht etwa absichtlich individuell, sondern nur ungeschickt, ist die Verschiedenheit der beiden Gesichtshälften; das rechte Auge sitzt tiefer und mehr nach außen als das linke. Sehr einfach und roh, ohne näheres Eingehen auf die Natur, ist die Ohrmuschel gebildet. Am meisten gelungen ist dem Künstler die Umgebung des Mundes, das gespannte Wangenfleisch, das einen freundlichen, lächelnden Ausdruck gibt, obwohl die Mundlinie ganz gerade verläuft und die Winkel nicht emporgezogen

sind. Analog, doch viel ungeschickter und roher und weniger energisch ist die Bildung an dem Relief von Chrysapha. Eine merkwürdige kleine Doppelherme von Bronze in Paris ist mit dem stark vorspringenden Kinn, der Bildung des Mundes und seiner Umgebung und den stark vortretenden Augen unserem Kopfe nahe verwandt und vielleicht auch altspartanisch, jedenfalls eine höchst interessante altgriechische Bronze und wohl die älteste Doppelherme, die wir besitzen. 118 Da das Stück nur in einer unkenntlichen Skizze bekannt und als „etruskisch" beschrieben worden ist (Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes antiques de la bibl. nat. S. 322 Nr. 734), sei es hier beistehend nach Photographie mitgeteilt.

Die Schärfe, mit der an unserem Kopfe alle Flächen abgesetzt sind und die sprechende Lebendigkeit lassen ihn auch dem prachtvollen marmornen Akroterion aus Sparta verwandt erscheinen, das eine grinsende Gorgone darstellt und das Vorzüglichste ist, das wir von spartanischer Plastik besitzen (Archäol. Ztg. 1881, Taf. 17, 1). Dasselbe steht, wie namentlich die Stilisierung des Auges beweist, stilistisch auf derselben Stufe wie unser Kopf und wird ihm ungefähr gleichzeitig sein.

So ist denn dieser Kopf auch durch seine Formgebung, nicht nur durch seine Technik ein ganz hervorragendes Stück der alten spartanischen von Jonien und speziell von Samos her befruchteten Kunst.

3. ARCHAISCHE STATUETTE EINES JÜNGLINGS AUS OLYMPIA

(Tafel II [Tafel 44])

Eine 166 mm hohe Bronzestatuette, die im Kladeos bei Olympia gefunden sein soll und sich jetzt bei Herrn E. P. Warren in Lewes befindet [jetzt in Boston, Handbook of the Museum 1911 S. 68]. Die Fundangabe wird durch die Art der Patinierung bestätigt, die ganz der der Bronzen von Olympia gleicht. Dazu kommt, daß auch der Stil der Bronze gerade an olympischen Bronzen nahe Parallelen findet. Die Fundangabe ist also durchaus vertrauenswürdig. Die Bronze 119 gehörte demnach einst zu den Weihgeschenken in der Altis zu Olympia.

Es ist ein nackter Jüngling mit lang und lose auf den Rücken herabfallendem Haare dargestellt, in welchem ein runder mit einer Zickzacklinie verzierter Reif liegt. Die beiden Unterarme sind ganz gleichmäßig schräg nach unten vorgestreckt. An beiden ist die Hand von dem dünnen Handgelenke an durch Druck nach unten verbogen. Die beiden Hände sind geschlossen, doch geht ein (jetzt verstopftes) rundes Loch bei beiden hindurch und zeigt, daß jede der Hände etwas stabförmiges Rundes gehalten hat. Die Stellung ist die des bekannten archaischen Typus der sog. Apollofiguren, der, aus Ägypten entlehnt, während der ganzen archaischen Periode in Griechenland für die ruhig stehende Figur

herrschte. Unter den Füßen befindet sich, mit dem Ganzen zusammengegossen, eine kleine, rechteckige, dünne Plinthe, die in den zwei von den Füßen freigelassenen, diagonal gegenüberliegenden Ecken je ein Bohrloch zeigt, um mittelst zweier Stifte auf eine Basis befestigt zu werden. Diese Art der Aufstellung kleiner Bronzen scheint speziell im Peloponnes beliebt gewesen zu sein. Wir finden sie ebenso bei zwei Bronzestatuetten aus Olympia, welche ungefähr derdelben Epoche angehören wie unsere Figur (Olympia IV Nr. 48 und 42). Eine Bronze von Amyklä (*Ἐφημ. ἀρχ.* 1892, Taf. 2) und eine etwas jüngere von Tegea (de Ridder, Bronzes de la soc. arch. d'Athènes Nr. 881) unterscheiden sich nur dadurch, daß die dünne Plinthe etwas größer und an allen vier Ecken mit einem Stifte befestigt war. An den Bronzen der Akropolis zu Athen waren in der Zeit des entwickelteren archaischen Stiles andere Befestigungen üblich (bei de Ridder, Bronzes de l'Acrop. d'Athènes scheinen nur die sehr altertümlichen Nr. 731 und 777 derartige Plinthen zu haben).

Der Typus des Jünglings mit den beiden schräg vorgestreckten Unterarmen, wo beide Hände für — leider immer verlorene — Attribute durchbohrt sind, 120 kommt unter den archaischen griechischen Bronzen häufiger vor. Zumeist hat der Jüngling dabei lang herabfallendes Haar (Olympia IV Nr. 48. Akropolis, de Ridder Nr. 732. 737. 738); bei einem Exemplare aus Olympia (Nr. 48) liegt in dem langen Haare ein Kranz von schrägen Blättern von der gleichen Art wie bei der amykläischen Bronze eines kurzhaarigen Jünglings, wo Wolters (Jahrb. d. arch. Inst. 1896, S. 8) gewiß richtig den aus Palmblättern hergestellten thyreatischen Kranz der Spartaner erkannt hat, den die Chorführer der Gymnopädien trugen. Eine hervorragende Statuette jenes Jünglings-Typus mit den schräg vorgehaltenen Unterarmen und durchbohrten Händen zeigt indeß auch einfaches, kurzgeschorenes Haar (Akropolis, de Ridder Nr. 740). Dieser Umstand, sowie das Vorkommen jenes Kranzes sprechen gegen die übliche Deutung auf Apollon. Wahrscheinlich stellen alle diese Figuren nur menschliche Dedikanten dar. In die beiden durchbohrten Hände möchte ich am ehesten Zweige ergänzen: der Weihende naht sich mit heiligen Zweigen in den Händen dem Gotte, in dessen Heiligtum die Figur aufgestellt war.

Der Kopf der Statuette ist im Verhältnis groß. Die ganze Figur hat nicht ganz sechs Kopflängen; sie hat genau fünf Kopflängen (von 29 mm) plus eine Gesichtslänge (von 21 mm). Die Brust ist an den Schultern sehr breit (45 mm); die Entfernung der Brustwarzen ist gleich der Länge des Fußes, eine in archaischer Kunst häufige Proportion (vgl. Über Statuenkopien I S. 37, Abh. d. Akad. I. Cl., 20, 3, S. 561).

Die Figur ist nach dem Gusse sauber ziseliert. Das Haar ist durch lange parallele Linien angedeutet, zwischen denen kleine, flache Querstriche graviert sind, eine Manier, die sich häufig an archaischen Bronzen und in eben dieser flachen Weise besonders an solchen aus dem Peloponnes findet (vgl. Olympia IV

Nr. 42. 48. 55. 76. 77; de Ridder, Bronzes de la soc. arch. Nr. 151; Aphrodite aus Sparta in Berlin, Coll. Gréau, Bronzes Nr. 336).

Um den stilistischen Charakter der Statuette genauer zu bestimmen, vergleichen wir sie mit ähnlichen griechischen Bronzefiguren. Sehr deutlich ist es, 121 daß sie altertümlicher ist und älter sein muß, als die dem Apollon auf Naxos von Deinagores geweihte Jünglingsstatuette in Berlin (Arch. Ztg. 1879, Taf. 7), und noch etwas größer ist der stilistische Abstand von dem schönen, dem unsrigen im Motiv völlig gleichen Jüngling von der Akropolis, de Ridder Nr. 740, Taf. 3. 4. An unserer Bronze haben wir noch ganz den alten, schematischen, unnatürlichen Bau des Leibes, der dort schon überwunden ist, überbreite Brust, stark eingezogene Taille und magere Hüften; der Rücken ist sehr stark eingezogen und der Leib erscheint im Profil ganz dünn; der Brustkorb ist noch ohne Schwellung, so daß die Seiten von vorne gesehen eine konkave Linie bilden. Nach dem Bauche ist der Brustkorb noch so gut wie gar nicht abgesetzt. Die Muskulatur des Bauches ist nur in einer auch am Originale kaum sichtbaren ganz schüchternen Weise ein wenig angedeutet. Doch erkennt man immerhin, daß der Künstler die weiche Haut über dem Nabel hat andeuten wollen (wie dies deutlicher an jenen beiden jüngeren Bronzen geschehen ist), sowie daß er nicht mehr der alten Weise mit den dreifachen geraden Bauchmuskeln über dem Nabel (Meisterwerke S. 717 f.) gefolgt ist. Von jener Eigentümlichkeit verschiedener älterarchaischer Werke, denen darin ein bestimmtes Vorbild zu Grunde lag, die geraden Bauchmuskeln wie an einem anatomischen Präparate, nicht wie am Lebenden in drei hartumschriebenen Abteilungen über dem Nabel anzugeben (vgl. namentlich den Bronzeapoll von Dodona in Berlin, den attischen Torso *Ἐφημ. ἀρχ.* 1887 Taf. 2, die Bronze des Hybrisstas aus Epidauros, Coll. Tyszkiewicz Taf. 21 [unten S. 438; jetzt im Brit. Museum] u. a.), hat sich unser Künstler durchaus fern gehalten. Diese Partien gleichen bei ihm mehr noch der allgemeinen flachen und schüchternen Wiedergabe dieser Teile am Apollon von Tenea. An diesen letzteren werden wir auch durch die Bildung der Arme und Beine erinnert, die dasselbe Streben nach zierlicher, dünner, straffer Bildung zeigen. Dieses Streben verleitete den Künstler unsrer Bronze sogar zu einem offenbaren Fehler: er hat die Arme viel zu klein und dünn gebildet. Die Beine dagegen sind ihm vor- 122 trefflich gelungen; sie zeigen eine straffe Muskulatur und dünne Gelenke; die Vorderseite der Oberschenkel biegt scharf nach der Außenseite um, welche die Gestalt einer breiten, geraden Fläche hat. Diese, dem Apoll von Tenea ähnliche Bildung, finden wir an jenen jüngeren Bronzen nicht mehr, wo schon viel mehr Rundung und natürliche Fülle erreicht ist.

Dagegen zeigt der Kopf ganz entschieden jüngeren Stil als der Apoll von Tenea und nähert sich in seiner Bildungsweise mehr jenen jüngeren Bronzen. Besonders verwandt ist der Kopf einer in Olympia gefundenen Artemis-Statuette (Olympia IV Nr. 55); man beachte das breite, volle, etwas stumpfe und wenig

ausdrucksvolle Gesicht und namentlich die Stirne mit den sie umgebenden Haaren. Verwandt ist auch die schon mehrfach erwähnte Jünglingsfigur aus Olympia Nr. 48 und eine Aphrodite aus Südlakonien (aus Leonidi, de Ridder, Bronzes de la soc. archéol. Nr. 151, Taf. I), an denen allen namentlich Stirne und Vorderhaar übereinstimmen.

Bei Besprechung jener Artemis von Olympia (Ol. IV S. 21) habe ich bemerkt, daß der Stil, wie er sich in Anlage und Behandlung des Gewandes, des Gesichtes und Haares kundgibt, den Eindruck erwecke, als ob ein ionisches Vorbild von einem peloponnesischen Künstler umgearbeitet sei. Dasselbe läßt sich von dem Kopfe unserer neuen olympischen Bronze sagen.

In dieser glaube ich, um meine Ansicht zusammenzufassen, eine peloponnesische Arbeit zu erkennen, welche in der Hauptsache, in der Bildung des Körperbaues, die Traditionen fortsetzt, welche wir in dem sog. Apollon von Tenea erkennen, der uns vermutlich den Stil des Dipoinos und Skyllis wiedergibt (Meisterwerke S. 712 [Beschreibung der Glyptothek Nr. 47]), während mir der Kopf den neuen Einfluß der jüngeren ionischen Kunst um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zu bekunden scheint, derselben ionischen Kunst, von der unter den olympischen Bronzen auch Originale erhalten sind, wozu ich vor allen die gelagerten Gestalten Olympia IV Nr. 76 und 77, Text S. 24 f. rechne.

So fügt sich die neue Figur als bedeutendes Stück in das lebendige Bild der altpeloponnesischen Kunstströmungen ein.

4. DREI GRIECHISCHE BRONZESTATUETTEN VON JÜNGLINGEN IN STRENGEM STILE, DIE ALS GERÄTSTÜTZEN DIENTEN

(Tafel III—V [Tafel 45. 46])

123 Daß die archaische Kunst die nackte Jünglingsfigur gern als Stütze oder Griff von Bronzegeräten verwandte, ist bekannt; der Jüngling erscheint dann immer die beiden Arme ganz gleichmäßig und steif erhoben, wie um das Gerät zu stützen, doch pflegen die Hände leer ausgestreckt zu sein; die Beine sind starr nebeneinander ausgestreckt und die Füße stehen nicht auf einer Basis auf, sondern die Figur wird durch eine unter den Füßen angebrachte ornamentale Endigung abgeschlossen. Durch das starre archaische Schema ist die menschliche Figur hier ornamental geworden und zu tektonischer Verwendung vortrefflich geeignet. Der Typus war in Griechenland und den Kolonien, nach welchen ihn besonders die Chalkidier verbreiteten, sehr beliebt.[1]

Im strengen Stile der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts fand die menschliche Stützfigur eine neue Ausbildung. Bekannt sind die Spiegelstützen in Gestalt

[1] Vgl. meine Andeutungen in Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 26 f. de Ridder, Bronzes de la soc. arch. S. 20; auch die ebenda S. 145 Nr. 819 beschriebene Figur gehört hierher; ders., Bronzes de l'Acropole d'Athènes S. 248 ff. Nr. 703 ff.

der langbekleideten Aphrodite strengen Stiles, die besonders in Korinth gearbeitet zu sein scheinen.[1] Kaum bekannt dagegen ist die Verwendung der nackten Jünglingsfigur zu gleichem Zwecke.

Vereinzelt steht bis jetzt eine nackte Jünglingsstatuette des freien Stiles, die aus dem Peloponnes stammt und die als Spiegelstütze verwendet war; sie ist wahrscheinlich korinthische Arbeit; ich habe sie in Sammlung Somzée Taf. 32 Nr. 84 veröffentlicht [jetzt im Museum zu Brüssel]. Analoge Statuetten strengen 124 Stiles sind in Griechenland ganz selten,[2] kommen aber öfter vor in Italien.

Drei hervorragende Stücke dieser Art, aus Italien stammend und wohl hier, aber zweifellos in den griechischen Kolonien gearbeitet, sollen hier vorgeführt werden.

Die erste (Taf. III, IV [Taf. 45]) ward in Süditalien und zwar an der östlichen Küste von Calabrien gefunden und befindet sich jetzt im Museum of Fine Arts zu Boston,[3] dem ich für die Erlaubnis zur Publikation zu danken habe. Die Statuette ist 19 cm hoch. Nur der linke Fuß und die rechte Hand fehlen leider, auch ist die Oberfläche mit Oxydation bedeckt, sonst ist die Erhaltung vortrefflich; wo die Oxydation abgerieben ist, zeigt das Metall schöne, goldige Farbe. Auf dem Oberkopfe erscheint eine schmale, rechteckige (4 mm breite, 13 mm lange) Bruchfläche, die genau in der Querachse des Schädels liegt. Die scheinbar nächstliegende Annahme, daß hier ein Attribut abgebrochen sei, das die Rechte gehalten habe, also etwa eine Strigilis oder dergleichen, wird durch genauere Betrachtung widerlegt. Die Bruchfläche würde dann etwas unregelmäßiger und nach der Seite der rechten Hand zu gebogen erscheinen. Ihre Stellung und Form ist vielmehr nur vereinbar mit der Annahme, daß die Figur als Stütze diente und hier das Gerät aufsaß; es wird nach der Gestalt der Bruchfläche ein wie bei der Statuette auf Taf. V [Taf. 46] gestalteter Ansatz eines kreisrunden Spiegels gewesen sein. Die rechte Hand kann nicht bis zum Kopfe selbst gereicht haben; ob sie ein Attribut hielt, wissen wir nicht; notwendig ist die Annahme keineswegs, ja es ist mir viel wahrscheinlicher, daß die Hand leer war: die Hand war nach der auf dem Kopfe getragenen Last gehoben, bereit sie zu stützen, sobald sie ins Schwanken geraten sollte. Vermutlich war die Hand sogar an den voluten- 125 förmig ausladenden Ansatz des Spiegels gelegt und ist eben mit diesem Ansatze zusammen abgebrochen. Durch die Schwere des Spiegels wird der Bruch eben an dieser Stelle vollständig erklärt.

[1] Vgl. Sammlung Sabouroff zu Taf. 147, S. 2. Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 27. Pottier bei Dumont-Chaplain, Céramiques II S. 249 ff. E. Michon in Monuments Grecs II, 1891/92, S. 33 ff. de Ridder, Bronzes de la soc. arch. S. 36 ff. Ἐφημ. ἀρχ. 1895, S. 169 ff.

[2] Ein Beispiel aus Griechenland in Berlin, von mir im Archäol. Anzeiger 1889, S. 93, Nr. 2 erwähnt. Auf dem Kopfe des Jünglings, der den strengen Stil der Epoche um 470 zeigt, ein zylindrischer Stab, der ein unbekanntes Gerät trug.

[3] Annual Report for 1896, S. 28, Nr. 6 (E. Robinson). [Handbook of the Museum 1911 S. 83. Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 39 S. 85.]

Der erhobene rechte Arm unserer Figur steht also noch unter dem Einflusse der alten Tradition der stützenden Jünglingsgestalten, wo beide Arme nach der auf dem Kopfe schwebenden Last gehoben waren. Doch die starre Symmetrie jener alten Figuren ist hier völlig geschwunden: der linke Arm ist mit kecker, leichter, eleganter Bewegung in die Seite gestemmt und der Körper ruht bequem und fest auf dem rechten Fuße, während der linke entlastet und etwas vorgesetzt ist. Doch verschiebt die Entlastung den symmetrischen Aufbau des Körpers noch kaum; die beiden Schultern sind gleich hoch und der Kopf blickt noch ganz gerade aus.

Die Stellung ist charakteristisch für den strengen Stil in der Zeit um 480 bis 460. Der eingestützte Arm kommt im ionischen und attischen Kreise in dieser Epoche häufig vor. Diese eckige, aber frische, energische Bewegung war so recht im Geiste der Künstler jenes Kreises, die sich mit Wonne der neuen Fülle der ihnen soeben erst sich erschließenden natürlichen, individuellen Körperhaltungen zu bemächtigen suchten und dabei durch harte und eckige Umrisse sich noch keineswegs abschrecken ließen.

Das ganze Auftreten des Jünglings hat eine außerordentlich gesunde, derbe Frische. Es ist vollständig verschieden von dem Ideale der argivischen Kunst derselben Epoche mit seiner dumpfen Ruhe.[1] Wird die Statuette schon hierdurch dem ionisch-attischen Kunstkreise zugewiesen, so führt auch die Betrachtung der Formgebung im einzelnen zu demselben Resultate.

Die Körperformen sind sehnig und kräftig und zumeist etwa den Tyrannen-126 mördern von Kritios und Nesiotes und Werken, die sich an diese anreihen lassen, wie dem Florentiner Bronzetorso[2] u. a. verwandt. Charakteristisch ist die Behandlung des Brustkorbrandes, der geraden Bauchmuskeln, des Nabels, auch der Pubes mit der nach oben gerichteten Spitze.

Auch der Kopf hat einen eigenartigen frischen Ausdruck, eine gewisse naive, fröhliche Selbstgefälligkeit — auch dies ganz im Gegensatze zu den Werken des argivischen Kreises. Die Nase ist kurz, das Untergesicht sehr lang, hart und kantig. Die Augen sind noch ziemlich archaisch, flach liegend und mandelförmig gebildet. Das kurz geschorene Haar ist auf sehr einfache Weise durch eingeschlagene kleine Kreise bezeichnet; dasselbe findet man zuweilen auch sonst an älteren griechischen Bronzen, so an der wesentlich älteren Statuette aus Epidauros, Fröhner, Coll. Tyszkiewicz Taf. 21 [oben S. 435].

Die Figur macht einen sehr schlanken Eindruck, indem die Beine relativ hoch sind; die Mitte des Körpers liegt daher ungewöhnlich tief am unteren Ende des Penis. Die Gesichtslänge beträgt normalerweise genau ein Zehntel der gesamten Körperlänge (19 mm); die Kopflänge (29 mm) ist gleich der Länge des Fußes; dieses selbe Maß zweimal genommen bestimmt die Länge des Torsos

[1] Vgl. meine Andeutungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 150 f.

[2] Meisterwerke S. 676 Anm. 1.

von der Halsgrube zum Penisansatze, und viermal genommen ist es das Maß der Beine vom Darmbeinstachel zur Sohle.

Die Entstehung der Statuette, die wir oben ungefähr um 480—460 setzten, werden wir ihrer starken archaischen Anklänge wegen bestimmter um 480—470 datieren. Wir haben sie allgemein in den ionischen oder ionisch-attischen Kunstkreis gewiesen und in Gegensatz zu den argivischen Schöpfungen gesetzt. Ihr Fundort fällt in eine Gegend, in welcher eben um die Zeit ihrer Entstehung ein großer Künstler eine dominierende Tätigkeit entfaltete. Es spricht alle äußere Wahrscheinlichkeit dafür, daß unsere Bronze in der Einflußsphäre des großen Rivalen des Myron, des Pythagoras, entstanden ist. Die wesentlichen Eigenschaften unserer Statuette, ihr geistiger Charakter und die Formgebung, namentlich des 127 Körpers stimmen vortrefflich zu dem, was ich aus den römischen Kopien über Jünglingsstatuen des Pythagoras glaube ermittelt zu haben (vgl. Meisterwerke S. 346; Intermezzi S. 11); jedenfalls darf ich die neue Statuette als eine Bestätigung dafür ansehen, daß Pythagoras' Stil nicht etwa, wie ein anderer Gelehrter meinte,[1] gerade am entgegengesetzten Ende, nämlich da zu suchen ist, wo ich die altargivische Kunstweise erkenne.

Eine verwandte Statuette (Taf. V [Taf. 46 links]; Höhe 0,181) befindet sich seit langem im Britischen Museum [Cat. of Bronzes Nr. 515]. Sie stammt aus der Sammlung Payne Knight und ward nach dessen Angabe 1790 in einem Garten in der Nähe Roms gefunden, zusammen mit der in den Specimens of ant. Sculpt. II Taf. 6 wiedergegebenen prachtvollen archaischen und zweifellos griechischen Spiegelstütze[2] [Britisches Museum, Catal. of Bronzes Nr. 548]. Daß auch sie sicher ein Gerät stützte, geht aus der Bruchfläche auf dem Oberkopfe hervor. Diese ist ungefähr quadratisch (etwa 6 mm lang und breit) und befindet sich genau auf der Mitte des Schädels; sie entspricht nicht der gewöhnlichen breiteren Ansatzform der Spiegel, wie sie die vorige Statuette zeigt; es wird daher ein anderes Gerät gewesen sein, das sie stützte. Die Arbeit ist zweifellos griechisch, ebenso wie die der zusammen gefundenen, aber mehrere Dezennien älteren Spiegelstütze. Es liegt natürlich am nächsten anzunehmen, daß beide Stücke aus einer der griechischen Städte Unteritaliens nach Rom gekommen sind.

Der nackte Jüngling hält die beiden Hände vorgestreckt; der linke Arm ist stärker, der rechte weniger gebogen. Die Haltung erinnert an den Gestus des Betens; doch würde man erwarten, daß dann auch die Rechte mehr gehoben 128 wäre. Die Finger der Rechten sind zwar fragmentiert; doch ist es sicher, daß

[1] Kalkmann, Proport. d. Gesichts S. 77 ff. Vgl. dazu Berl. Philol. Wochenschr. 1894 S. 1140 und Intermezzi S. 11, 5.

[2] Ich verdanke diese aus dem handschriftlichen Kataloge Payne Knight's entnommene Angabe der freundlichen Mitteilung von A. S. Murray, der auch die Güte gehabt hat, die Photograpien, die hier reproduziert werden, anfertigen zu lassen.

sie ausgestreckt waren und die Hand nichts hielt. Ich wage nicht zu sagen, was die Haltung der Arme bedeutet; sie hat etwas Unbestimmtes und Unfertiges, aber eben dadurch den Reiz des Natürlichen; vielleicht soll die Bewegung nur das Balancieren der Last auf dem Kopfe unterstützen.

Auch diese Statuette ist ein äußerst charakteristisches Werk der Zeit des strengen Stiles um 480—470. Bei dem Mangel großer Originalstatuen dieser Epoche ist auch dieses kleine Originalwerk, wie das vorige, von hoher Bedeutung. Auch diese Statuette stellt sich in vollen Gegensatz zu dem Typus der argivischen Kunst jener Zeit; auch sie gehört vielmehr in den ionisch-attischen Kreis. Auch hier werden wir zunächst an Kritios und Nesiotes gemahnt, und zwar zumeist an jene schöne Knabenstatue der Akropolis [Schrader, Archaische Marmorskulpturen S. 58 Abb. 48], in der ich ein Werk dieser Künstler sehe, ferner auch an den Bronzeknaben der früheren Sammlung Sciarra, den ich, wie oben S. 112 A. 2 [S. 429 A. 2] bemerkt, zwar als ungeschickte italische Arbeit, aber auf Grundlage eines Originales aus dem Kreise jener Künstler ansehe (vgl. 50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 151 Anm. 90 und Meisterwerke S. 76 Anm. 3; 684 Anm. 3; hier sind auch noch einige andere verwandte Werke angeführt). Wie die genannten Statuen zeigt auch unsere Bronze den Knaben in befangener Haltung auf dem linken Fuße stehend und zwar so, daß der rechte nur ganz wenig entlastet erscheint und beide Schultern gleich hoch stehen. Der Kopf ist nur ein wenig nach der Seite gewendet, blickt aber gerade hinaus und ist nicht gesenkt wie beim argivischen Typus. Die Brust ist wie an jenen Figuren nach einer vollen Einatmung dargestellt, und der Brustkorbrand ist ganz ähnlich gebildet wie dort; auch der Nabel gleicht ganz dem des Akropolisknabens. Auch hat die ganze Figur denselben Reiz einer mit naiver Frische in eigener Weise verbundenen Befangenheit. Die Einzelformen zeigen weniger von archaischer Tradition, als die vorige Figur noch bemerken ließ; dies gilt namentlich für den Kopf; wenn 129 aber auch die Körperformen hier zarter, weicher und voller und mehr in der Art jenes Knaben von der Akropolis gebildet sind, so liegt dies vor allem in der gewählten Altersstufe: wir haben hier einen unerwachsenen Knaben ohne Pubes, dort einen gereiften Jüngling vor uns. Die kurz geschnittenen Haare sind auch hier wie bei der vorigen Figur in einer sehr einfachen, jedoch nicht konventionell archaischen, sondern mehr natürlichen Weise gebildet. Merkwürdig sind die sehr schmalen langen Augen; auch sie entfernen sich viel mehr von archaischer Art als die der vorigen Figur. Das Untergesicht ist viel mehr zurückweichend und weicher gebildet als dort und erinnert an das Profil des myronischen Diskobolen. Die Proportionen sind normale; die Gesichtslänge ist auch hier gerade ein Zehntel der Körperlänge; die Kopflänge ist der des Fußes gleich (27 mm); die Körpermitte liegt etwas über dem Ansatze des Gliedes. Besonders schön durchgeführt ist der Rücken dieser Bronze, der wiederum lebhaft an jene Knabenfigur der Akropolis gemahnt.

So gliedert sich auch diese vermutlich in Großgriechenland entstandene Bronze in den Zusammenhang der ionisch-attischen Kunst der Epoche um 480—470 ein.

Bei dem lebhaften Interesse, das sich daran knüpft, glaube ich hier von anderen verwandten Werken wenigstens des bedeutendsten mit einem Worte noch gedenken zu müssen: es ist die in Delphi neu gefundene große Bronzestatue eines Wagenlenkers. Auch sie gehört ganz gewiß weder in den argivischen noch äginetischen, sondern eben den ionisch-attischen Kunstkreis, wie die besprochenen Bronzen.[1] Ihr Kopf ist dem unseres Knaben entschieden verwandt, und der Geist naiver, derber Frische ist hier wie dort derselbe.

Die dritte der Bronzen, die wir hier vereinigen (Taf. VI [Taf. 46 rechts]), befindet sich ebenfalls im Britischen Museum [Cat. of Bronzes Nr. 514]. Sie ward von Hamilton aus Großgriechenland gebracht und ist schon in den Specimens of ant. Sculpt. I, 15 in einem sorgfältigen Stiche publiziert, der aber eine treue photographische Abbildung, die wir hier bieten, dennoch wünschenswert erscheinen ließ.[2] Hier ist der Ansatz für den kreisrunden Spiegel auf dem Kopfe vollständig erhalten. Die Figur ist größer als die beiden vorigen — sie ist 20 cm ohne und 24 cm mit dem Kopfaufsatze hoch —, allein von viel weniger sorgfältiger, geringerer, mehr handwerksmäßiger Ausführung. Auch sie ist indeß zweifellos eine Originalarbeit aus einer der griechischen Städte Unteritaliens und aus der Epoche um 470. 130

Der Jüngling hält die gesenkte linke Hand geöffnet, während er in der Rechten ein Salbgefäß hält, offenbar bereit, sich von dessen Inhalt auf die offene Hand zu gießen. Das Salbgefäß hat etwa die Gestalt der schlauchförmigen korinhistchen Alabastra (mein Berliner Vasenkatalog Nr. 997 ff.). Daß der Jüngling den rechten Arm so stark seitwärts streckt, mag den Sinn haben, daß er die Last auf dem Kopfe dadurch balanciert. Er steht auf dem linken Fuße, und der rechte ist auch hier nur wenig entlastet daneben gesetzt. Die Schultern sind auch hier gleich hoch und der Kopf blickt geradeaus. Der Jüngling trägt langes Haar, das er hinten in zwei Zöpfe geflochten hat, die um den Kopf gelegt sind, während vorne das Haar vor den Ohren und in die Stirne herabhängt.

Die Haartracht, und nicht nur diese allein, auch der Gesichtstypus selbst, erinnern an den sog. Apollon auf dem Omphalos und die ihm nächststehenden Werke, hinter denen ich die Person des Kalamis vermute (Meisterw. S. 115). Der Einfluß der Typen dieses großen Meisters läßt sich auch sonst in der Kleinkunst zuweilen spüren; die oben S. 124 Anm. 1 [S. 437, 2] genannte Jünglingsfigur aus Griechenland, die als Gerätstütze diente, ist ein Beispiel davon; sie ist viel geringer und handwerklicher als unsere Spiegelstütze; dennoch läßt auch sie erkennen, daß ihre Vorbilder im Kreise des „Omphalos Apollo“ lagen.

[1] [Furtwängler, Bayer. Sitzungsber. 1907 S. 159 ff.].

[2] Auch diese photographischen Aufnahmen hat A. S. Murray für mich zu veranlassen die Güte gehabt.

131 Die Körperbildung unseres Spiegelträgers dagegen weist nach anderer Richtung; sie ist von der der beiden letztbetrachteten Bronzen recht verschieden, und ebenso, wie sie von diesen sich unterscheidet, ist sie verwandt den Werken des argivischen Kreises. Die überbreite Brust, die großen ruhigen Flächen, die starke Betonung der Mittellinie des Körpers vom Nabel zur Halsgrube, die Bildung des Brustkorbrandes und der nur leise angedeuteten, von weicher Haut bedeckten geraden Bauchmuskeln, der recht im Gegensatze zu der vorigen Bronze etwas kurze, aber breite, nicht gestreckte Unterleib — all dies sind Züge, welche dem Künstler unserer Spiegelstütze von Statuen argivischer Kunst, von Werken im Typus des sog. Stephanos-Athleten zugeflossen sind. Es ist ein in der Kleinkunst ja häufig zu beobachtender Fall, daß ein Meister sich von verschiedenen Richtungen seiner Zeit beeinflußt zeigt.

In der Haltung indeß und der ganzen Art des Auftretens ist der Künstler viel mehr, wie beim Kopfe, Werken in der Art des Kalamis als denen der argivischen Schule gefolgt.

Es gibt in den Sammlungen verstreut wohl noch mehrere unserer Bronze verwandte Stützfiguren aus Italien, so z. B. in Paris, Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes Nr. 99; doch wird die hier veröffentlichte wohl bei weitem die bedeutendste sein.

Auch die Werke der statuarischen Kleinkunst werden wir immer erst dann recht verstehen, wenn wir erkannt haben, welche der großen Meister ihnen die Formgebung geliehen. Allein während wir bei den statuarischen Kopien immer berechtigt sind, direkt nach dem berühmten Namen zu fragen, von dem das Original herrührte, so handelt es sich bei diesen originalen Werken der Kleinkunst, wie den besprochenen Bronzen, nur um das Echo, um den stärkeren oder schwächeren Einfluß, die Nachwirkung der großen Meisterwerke ihrer Zeit.

Unsere Bronzen lehrten, daß in Großgriechenland im fünften Jahrhundert die Kunstart der beweglichen, wanderlustigen ionischen und ionisch-attischen Meister dominierte, daß daneben aber auch die argivischen Werke bekannt und nicht ohne Einfluß waren. Schon früher hatte ich Gelegenheit hervorzuheben, 132 daß in Sizilien wie in Italien die für uns an Kritios und Nesiotes, der ja wohl ein Parier war (vgl. Meisterw. S. 737), geknüpfte Kunstrichtung noch manchfache Skulpturwerke hinterlassen hat (Meisterw. S. 76 f. 676 Anm. 1). Aber auch Pythagoras, an den unsere erste Bronze durch den Fundort gemahnte, war ja ein echt ionischer Künstler.

5. ZWEI TERRAKOTTAKÖPFE AUS TARENT

(Tafel VII. VIII [Tafel 47])

Unter den in den achtziger Jahren in Tarent in so großer Menge gefundenen Terrakotten befanden sich auch vorzüglich ausgeführte größere Köpfe, die von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind. In den bisherigen Besprechungen und Publi-

kationen ist diesem Gesichtspunkte noch kaum Rechnung getragen; auch sind die besten dieser Köpfe alle unpubliziert und zum Teil weit zerstreut. Eine gute Auswahl habe ich seinerzeit für das Berliner Antiquarium erwerben können. Nur eine zusammenfassende Publikation könnte ihnen wirklich gerecht werden. Als kleine Vorarbeit zu einer solchen seien hier zwei ausgewählte Stücke veröffentlicht, die zwei verschiedene Stilstufen in besonders charakteristischer Weise vergegenwärtigen. Beide stammen aus privatem Besitze.

Der eine ältere von beiden (Taf. VII [Taf. 47 oben]) wird hier nach dem Gipsabgusse gegeben. Er befand sich anfangs der achtziger Jahre im Kunsthandel; wo er jetzt ist, weiß ich nicht anzugeben. Ich habe nie wieder einen gleich charaktervollen, sorgfältig ausgeführten Kopf des strengen Stiles aus Tarent gesehen.[1]

Das Erhaltene ist 0,12 hoch; die Gesichtslänge beträgt 0,057, die Kopfhöhe 0,077. Der Hinterkopf ist stark verletzt. Es ist ein Mädchen dargestellt mit gescheiteltem Haare, in dem ein Reif liegt, um welchen herum das Vorderhaar geschlungen und zurückgekämmt ist. Der Ausdruck ist auffallend ernst und finster, das Untergesicht hoch und hart, der Mund breit, die Lippen fest geschlossen. Die Nase springt schräg vor. Die Augen haben dicke Lider in der Art des strengen Stiles; die Ränder sind etwas abgerieben und dadurch stumpf. Die Lidöffnung beschreibt ein schmales gestrecktes Oval. Das linke Auge ist länger als das rechte. Die Brauenbogen springen hart vor und verlaufen ganz gerade. Das Haar läßt in der Mitte die Höhe der Stirne frei, legt sich an den Seiten aber tief auf die Stirne herab. 133

Dieser Kopf ist auffallend nahe verwandt dem des Bronzejünglings von Ligurio (50. Berl. Winckelmannsprogramm 1890: Eine argivische Bronze, Taf. I, S. 125), dem Originalwerke aus der Schule des Hagelaidas, ferner auch dem Bronzekopfe eines Knaben, in dem ich ebenfalls ein argivisches Original erkenne (Meisterwerke S. 675 f. Taf. 32), und endlich den Kopien des sog. Stephanos-Athleten, die ich auf Hagelaidas zurückführe.

Hagelaidas hat mehrfach für Tarent gearbeitet (Siegerstatue eines Tarentiners in Olympia, Paus. 6, 14, 11; große Gruppe vom Staate der Tarentiner geweiht in Delphi, Paus. 10, 10, 6); so wird sein Stil in Tarent wohl bekannt gewesen sein und Nachahmungen erzeugt haben. Den vorliegenden Kopf möchte ich unter dem unmittelbaren Einflusse seiner Werke entstanden denken [vgl. Amelung, Vatikan I S. 549 Nr. 363].

Von ganz anderer Art ist der zweite der hier veröffentlichten Köpfe (Taf. VIII [Taf. 47 unten], nach dem Originale). Er ist mit dem Halse 13 cm hoch; die Gesichtslänge beträgt 6½ cm. Er gehörte also zu einer Figur von reichlich einem Drittel Lebensgröße. Mehrfache Spuren zeigen, daß der Ton mit weißer Schicht

[1] Ein guter, doch diesem lange nicht gleichkommender Kopf strengen Stiles ist Monumenti dell' Inst. XI, 56, 5 abgebildet.

überzogen und bemalt war; es haben sich auf Hals und Wange Reste von fleischroter Bemalung erhalten. Die Haare waren dunkelrot. Es ist ein weiblicher Kopf mit stattlichem Diadem, über das zwei Blumenkränze gelegt sind, von deren Enden Tänien herabhängen. Wahrscheinlich ist die in Tarent an der Stelle der
134 reichen Terrakottenfunde neben Dionysos verehrte, wohl Kora zu nennende Göttin gemeint.[1] Die Blumenkränze sind stark beschädigt; an der Stirne oben ist ein kleines Stück ausgesprungen; sonst ist der Kopf vortrefflich erhalten.

Eine stolze, vornehme Schönheit von frischem, kräftigem Wesen. Die einzelnen Formen lassen keinen Zweifel über die kunstgeschichtliche Bestimmung. Dies gescheitelte und stark gewellte Haar ist ganz typisch bei den weiblichen Köpfen der phidiasischen Epoche. Und nicht minder charakteristisch ist das große, weit offene Auge mit dem stärker vorspringenden oberen Lide; es ist die Augenform, die wir am Parthenonfriese und an zahlreichen verwandten Werken begegnen. Und auch die vollen Lippen und das weiche runde Kinn sind in der Art der phidiasischen Schule.

Der Kopf steht nicht vereinzelt; er ist nur einer der allerbesten und schönsten unter zahlreichen in Tarent gefundenen Köpfen von gleichartigem Stile. Diese
135 Terrakotten reihen sich den übrigen von mir „Meisterwerke“ S. 143 ff. gesammelten Tatsachen an, welche das Einströmen der Kunstformen des phidiasischen Kreises in Sizilien und Großgriechenland beweisen.[2]

Indeß haben diese Tarentiner Köpfe doch auch ihren eigenen Charakter und von den attischen Werken unterscheiden sie sich durch die namentlich an Wange

[1] Die massenhaft in Tarent gefundenen Terrakotten eines gelagerten Mannes oder Jünglings und einer neben ihm sitzenden Frau, die beide, letztere seltener, ersterer gewöhnlich mit den dicken Blumenkränzen geschmückt sind, wie sie unser Kopf zeigt, stammen nicht aus Gräbern, sondern einem Heiligtum. Daß sie nicht heroisierte Verstorbene darstellen, wie Wolters, Arch. Ztg. 1882, S. 285 ff. gemeint hatte, ist längst bemerkt worden, vgl. Arth. Evans im Journ. of Hell. Stud. 1886, S. 1 ff. und Sammlung Sabouroff, Skulpt. Einl. S. 27 f.; ich habe das Götterpaar hier unbenannt gelassen, doch darauf hingewiesen, daß Verschiedenes für Dionysos spricht; Evans nennt es Dionysos und Kora; für Dionysos habe ich Berliner Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 1452 f. eine wichtige Bestätigung angeführt. Es muß hiernach auffallen, wenn E. Petersen neuerdings, Röm. Mitteil. 1897, S. 137 ff., nur auf die mit ganz geringem Materiale gemachte ältere Arbeit von Wolters hinweist und nicht bemerkt, daß das von ihm Taf. 7 publizierte neue Stück, wo die männliche Figur auf einem Kentauren gelagert erscheint, eine neue Bestätigung für die Deutung auf Dionysos ist und sich dasselbe vortrefflich anschließt an die von mir a. a. O. angeführten Stücke, wo der Gott auf einem Stiere oder einem Widder oder einem Reh gelagert, oder wo er von einem Silen begleitet ist. — Über die Darstellungen chthonischer Gottheiten im sog. Totenmahltypus vgl. auch Sitzungsber. 1907 I S. 409 ff.

[2] Ein schönes Exemplar eines Terrakottakopfes aus Tarent, das den Einfluß des phidiasischen Stiles und als äußeres Kennzeichen die breite Stirnbinde trägt, das den sizilischen und großgriechischen Münzköpfen gerade des phidiasischen Stiles besonders eigen ist, findet man abgebildet Journ. of Hell. Stud. VII, 1886, Taf. 63, 1.

und Nase bemerkbare, mehr flächige und schematische Art ihrer Schönheit, wodurch man an Polykletisches erinnert wird, obwohl die Grundzüge, wie bemerkt, mit den attischen Werken übereinstimmen; sie sind dadurch einigen Metopenbruchstücken vom Heraion bei Argos[1] besonders verwandt, deren Grundcharakter ebenfalls attisch, aber polykletisch beeinflußt scheint.

Daß in Tarent gegen Ende des fünften Jahrhunderts neben dem dominierenden attischen Strome auch die polykletische Weise bestimmende Eindrücke hinterließ, darf uns gewiß nicht wundern. So entstand in Tarent, in der Epoche um 400, ein Schönheitsideal, das zwar an geistiger Lebendigkeit und Feinheit wohl hinter dem attischen zurückstand, dem aber eine gesunde Fülle, Frische und Größe der Züge eignete, die wir an dem hier veröffentlichten Kopfe als an einem besonders guten Beispiele bewundern.

6. ALTIONISCHER TERRAKOTTAFRIES

(Tafel IX [Tafel 48])

Dies höchst merkwürdige Stück der Sammlung des Herrn E. P. Warren [jetzt 136 im Museum of Fine Arts in Boston, Arch. Anz. 1899 S. 142] wurde in Smyrna erworben. Es besteht aus der roten, stark glimmerhaltigen Terrakotta, welche die Funde an der kleinasiatischen Küste gewöhnlich charakterisiert. Das Stück stammt sicherlich von einer der altgriechischen Städte der Küste; es ist nach Stil und Darstellung als altionisch zu bezeichnen. [Poulsen, Der Orient u. die frühgriech. Kunst S. 49.]

Bei der kurzen zusammenfassenden Betrachtung der archaischen Terrakotten architektonischer Verwendung aus Italien, namentlich Südetrurien, Latium und Campanien, die ich in „Meisterwerke“ S. 252 ff. gegeben habe, konnte ich es nur als Behauptung aussprechen, daß diese ganze Denkmälergruppe in ihrem Kerne altionisch ist, ohne dies durch Funde aus Kleinasien erhärten zu können. Da tritt nun das hier veröffentlichte neue Fundstück ein, dem hoffentlich bald noch mehr von verwandter Art aus Kleinasien folgen wird.

Es stammt von einer Sima. Der untere Rand ist leider abgebrochen. In der Mitte unten sieht man noch den Rest eines zylindrischen Wasserausgusses. Das Erhaltene ist eine vollständige Platte mit glatter Fuge an den Seiten (Länge 0,50, erhaltene Höhe 0,24). Es stießen nach rechts und links ohne Zweifel Wieder-

---

[1] Ich meine den schon lange gefundenen weiblichen Kopf Friederichs-Wolters Gipsabg. Nr. 877 und einen bei den amerikanischen Ausgrabungen neu gefundenen männlichen Kopf gleichen Stiles [Waldstein, The Argive Heraeum I Taf. 31. 32]. Bei diesen ist ein polykletischer Einfluß zuzugeben, der sich ganz ähnlich äußert wie an den Köpfen von Tarent. Dagegen ist der schöne sog. Hera-Kopf [The Argive Heraeum Taf. 36] nebst anderen Fragmenten (auch das Untergesicht Frieder.-Wolters Nr. 878 [Arg. Her. I Taf. 33, 3] gehört dazu), die vermutlich in die Giebel gehörten, von rein attischem Stile, vgl. Archäol. Studien H. Brunn dargebr. S. 90 [oben Bd. I S. 334] und Meisterwerke S. 443 Anm. 2 [und Berl. Philol. Wochenschrift 1904 Sp. 813].

holungen derselben Platte an. Das Relief ist mit Hilfe einer Form hergestellt. Das Ganze war bemalt, jedoch nicht mit soliden eingebrannten Farben. Der rote Ton hatte einen dünnen gelblichen Überzug, auf den mit matten Farben gemalt ist. Der Überzug mitsamt den Farben ist größtenteils abgerieben; die Photographie zeigt die erhaltenen Teile (namentlich Hals und Kopf des Greifen rechts) deutlich.

Über dem Ausguß in der Mitte erhebt sich ein palmenartiges, streng stilisiertes Ornament. Zu beiden Seiten steht je ein Greif, der die eine Vorderpfote hebt. Der Typus der Greife ist der bekannte archaische, welcher der altionischen 137 Kunst verdankt wird (vgl. in Roscher's Lexikon I, 1758 ff.). Die Schnäbel sind weit geöffnet und die Zungen herausgestreckt. Auf dem Kopfe oben befindet sich ein Knopf; die Ohren sind lang und spitz; sie sind hier nur aus Raumgründen (weil kein leerer Raum über dem Kopfe entstehen sollte) nicht wie gewöhnlich steif gehoben, sondern etwas zurückgelegt. Der Zackenkamm am Nacken des späteren Typus fehlt natürlich noch. Sehr charakteristisch aber für die archaische Weise sind die zwei Locken, die am Halse herabhängen und die Spirale, die von der Augenbraue ausgeht (nur in der Malerei an dem Greif rechts erhalten); bei den sorgfältigsten und besten der archaischen Greifenköpfe pflegt dies Detail nie zu fehlen (vgl. z. B. Olympia IV, die Bronzen Nr. 797. 806). Natürlich sind auch die Flügel in jener schönen, streng stilisierten Weise aufgebogen, welche die altgriechische Kunst eingeführt hat. Die Schwänze sind in ornamental-symmetrischer Weise gehoben. Das Motiv der gehobenen Vordertatze findet sich sehr häufig bei den archaischen Greifen. Die Bedeutung der Tiere ist hier, wie durchweg in der altgriechischen Kunst, die gewaltiger, dämonischer Wächter, die, den Göttern und vor allen Zeus dienend — als *ὀξύστομοι Ζηνὸς ἀκλαγγεῖς κύνες*, — das Heilige bewachen (vgl. in Roscher's Lexikon I, 1759 ff. 1768; Olympia IV S. 101). Es leuchtet ein, wie passend sie von dem altionischen Künstler zum Schmucke einer Tempelsima verwendet worden sind.

Den oberen Abschluß bildet ein Kymation und darüber ein Abakus mit Flechtornament. Dies letztere ist im orientalisierenden altgriechischen Stile bekanntlich sehr beliebt. Das Kymation zeigt das schwere, wulstige, plumpe Blattmotiv, das in der altionischen Architektur typisch ist; es findet sich ebenso an den Resten des alten Tempels von Ephesos (im Britischen Museum [Excavations at Ephesus, The Archaic Artemisia Atlas Taf. V, IX, X; S. 268 ff.]) und denen des alten Apollotempels von Naukratis (Naucr. I, Taf. 3) und ferner an Stirnziegeln aus Italien von der oben erwähnten, im Grunde altionischen Art (vgl. Meisterwerke S. 255, 3). Aus diesem Ornamente hat sich der elegante sog. Eierstab entwickelt, dessen Entstehung mit Lotosblüten und dergleichen nicht das Geringste zu tun hat.

138 Bei unserer großen Armut an Resten altionischer Architektur ist uns jedes kleine Stück willkommen. Die Terrakottaplatte, die wir hier bekannt machen

konnten, ist hoch in das sechste Jahrhundert oder gegen das Ende des siebenten zu datieren; dem Greifentypus nach ist sie gleichzeitig den jüngeren der getriebenen und den besten der gegossenen Greifenprotomen von Olympia.

7. KALKSTEINKOPF VON CYPERN

(Tafel X [Tafel 48])

Dieser Kopf, im Besitze des Herrn Grafen Zichy, k. k. österreichischen Gesandten in München, verdient eine genauere Betrachtung, da er sich von der gewöhnlichen Massenware cyprischer Kalksteinskulpturen vorteilhaft unterscheidet. In dem ganzen Wuste von Abbildungen solcher Skulpturen, welchen der erste Band von Cesnola's großem „Descriptive Atlas of Cypriote Antiquities" enthält, und auch in Ohnefalsch-Richter's „Kypros, die Bibel und Homer" findet man keinen ganz gleichartigen und gleichwertigen Kopf.

Er ist von ungefähr halber Lebensgröße (Kopfhöhe 0,10, Gesichtslänge 0,081) und abgebrochen von einer Mädchenstatue, die wir uns im archaisch-ionischen Gewande in dem bekannten sog. Spes-Typus zu denken haben. Torse dieser Art sind, wenn auch nicht häufig, auf Cypern zu Tage gekommen (so ein besonders guter bei den Ausgrabungen in Idalion 1894).

Der Kopf ist eine verhältnismäßig recht treue und gute lokal-cyprische Wiedergabe eines ionischen Vorbildes der Epoche um 500 v. Chr. Er gehört der Zeit an, wo die ältere einheimische Kunstweise auf Cypern von der reif entwickelten archaisch-ionischen Kunst verdrängt worden ist. Dies kann nicht lange vor etwa 500 geschehen sein, da die Typen, welche nun mit einem Schlage an Stelle der alten treten, die letzte Stufe des archaischen ionisch-griechischen Stiles repräsentieren. Diese Typen wurden auf Cypern offenbar noch im fünften Jahrhundert lange beibehalten, da hier auf ihre Ausläufer unmittelbar der ganz freie Stil des [139] vierten Jahrhunderts folgt. Unser Kopf ist, wie die ziemlich gerade verlaufende Profillinie und die Bildung der Augen und des Brauenbogens zeigt, viel weniger archaisch, als die Behandlung des Haares und der Gesamttypus zunächst anzudeuten scheint. Er wird schwerlich vor der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein.

Zu der Haarfrisur bieten die Mädchenfiguren aus dem Perserschutte der Akropolis zu Athen zahlreiche Parallelen. Das quer über die Stirne von Schläfe zu Schläfe laufende gewellte Haar war eine besonders beliebte Modetracht in der ionisch-attischen Kunst zu Ende des sechsten Jahrhunderts; der Künstler des Westgiebels von Ägina hat die Tracht für seine Athena benutzt, in der er überhaupt nur ein ionisches Vorbild in seine trockene Weise übersetzt hat (vgl. Meisterwerke S. 255 Anm. 7 [Beschreibung der Glyptothek² S. 98]). Nach hinten und an den Seiten fällt das Haar einfach lang herab und ist behandelt wie gewöhnlich an den ionisch-attischen Mädchenfiguren. Den Kopf umgibt aber statt des dort üblichen Diademes hier ein Lorbeerkranz, der, wie häufig an cyprischen

Köpfen, nur an der einen oberen Seite Blätter zeigt. Die Bekränzung mit Lorbeer ist außerordentlich häufig an den cyprischen Votivstatuen, doch kommt sie erst auf mit dem oben erwähnten Eindringen des entwickelten ionisch-archaischen Stiles um 500 v. Chr. Dem älteren einheimischen Stile ist sie noch fremd; als Beispiele sei verwiesen auf die bei Cesnola, Descr. Atlas of Cypr. Antiqu. I, Taf. 62 bis 64. 68. 75. 76. 78. 82. 86. 110. 111 abgebildeten Skulpturen.

Eine besondere Merkwürdigkeit bietet der Ohrschmuck unseres Kopfes. Im altcyprischen Stile pflegen die Ohren ganz bedeckt zu sein von großen, glockenförmigen Gebilden (vgl. z. B. Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 50, 6), denen (wie ich Berl. Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 459 vermutet habe) die homerischen Kalykes ähnlich gewesen sein werden. Zuweilen befinden sich unterhalb derselben noch schleifenförmige Gehänge (z. B. O.-Richter Taf. 55, 1. 2). An unserem Kopfe ist nun der obere Teil des Ohres noch von einem solchen kelchförmigen Schmucke 140 altcyprischer Art, nur von kleineren Dimensionen als in alter Zeit, bedeckt. Dagegen zeigt der untere Teil des Ohres den dem ionischen Mädchentypus des reif archaischen Stiles durchweg eigentümlichen und von da entlehnten kreisförmigen Schmuck. Das Bohrloch in demselben war offenbar für eine zierende Einlage von Metall, Stein oder Glasfluß bestimmt.

Dies Nebeneinander des altcyprischen und des späteren ionischen Ohrschmuckes findet sich nur selten an cyprischen Köpfen (ein Beispiel bei Cesnola, Descr. Atlas I, Taf. 82, 538; ein anderes O.-Richter, Kypros Taf. 54, 3 a b; auch die Ausgrabungen von Idalion 1894 haben ein paar Beispiele gebracht); denn gewöhnlich wird mit der Übernahme des ganzen ionischen Typus auch der einheimische Ohrschmuck aufgegeben. [Vgl. Nachtrag unten S. 451.]

Im Ausdrucke zeigt der Kopf das übliche freundliche Lächeln der ionischen Vorbilder, aber in weniger lebensvoller, steifer Weise vorgetragen. Gleichwohl gehört er, wie schon angedeutet, durch die ungewöhnliche Sorgfalt und Schärfe der Arbeit immerhin zu den erfreulichsten der cyprischen Kalkstein-Skulpturen.

8. BRONZEKOPF AUS ROM

(Tafel XI. XII [Tafel 49])

Ein seltsames Stück. So seltsam, daß man beim flüchtigen ersten Blicke nicht glaubt, ein antikes Werk vor sich zu haben. Die nähere Betrachtung lehrt freilich sofort, daß innere wie äußere Momente den antiken Ursprung des Kopfes außer jeden Zweifel stellen. An mehreren Stellen ist eine gewisse Art von Kalksinter erhalten, die unnachahmlich ist. Allein dieses Beweises bedarf es nicht; denn Technik wie Stil sind absolut antik.

Der Kopf stand früher in einem Palaste zu Rom; er scheint schon vor langer Zeit gefunden, denn er ist auf eine (in unserer Abbildung weggelassene) bunte Marmorbüste aufgesetzt, die in der Art des späteren sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts gearbeitet ist. Der Kopf ist jetzt, wie der vorige, im Besitze des

österreichischen Gesandten Grafen Zichy in München, dem ich für die freundliche Erlaubnis der Publikation zu Dank verpflichtet bin.

Der Kopf ist hohl gegossen mit einem Stücke der Brust. Die Art des Ausschnittes an Brust und Nacken ist genau diejenige, welche bei römischen Bronzeköpfen vorkommt, die zum Aufsetzen auf einen Hermenschaft bestimmt waren. Von der selbständigen, auf einen Fuß zu stellenden Büste ist diese Form durchaus verschieden. Wir haben demnach anzunehmen, daß die Bronze einst auf einem steinernen Hermensockel eingelassen war. 141

Das Metall hat braungelbliche Farbe. An einigen Stellen ist es mit hellgrüner Patina bedeckt. Das Ganze ist hohl gegossen. Im Innern sieht man an einer Stelle eine merkwürdige Zeichnung wie von einem Gewebe: ein derber Leinenlappen hatte auf dem feuchten, weichen Tone gelegen, der den Gußkern bildete; das Gewebe des Lappens hatte sich im Tone abgedrückt und dieser vertiefte Abdruck ist dann beim Bronzeguß in der Bronze erhaben wiedergekommen! Der Guß ist recht dünn, doch nicht ganz tadellos. Nach dem Gusse ist die Oberfläche sorgfältig ziseliert worden; an Haar und Bart ist die Ziselierarbeit sehr deutlich. Die Augenbrauen wurden eingraviert mit schrägen nach den äußeren Augenwinkeln gerichteten Strichen, die jedoch nur an der Oberseite des Brauenrandes stehen; auch sind die Striche ziemlich weit gestellt und wenig regelmäßig graviert. Dies ist eine freiere Art der Brauenbezeichnung als sonst an älteren griechischen und auch an römischen Köpfen zu bemerken ist, wo zwei Reihen regelmäßiger paralleler Linien üblich sind (vgl. Olympia Bd. IV, die Bronzen, S. 10 zu Nr. 2 Anm. 1 und „Intermezzi" S. 5). Das obere Lid ist an beiden Augen mit kleinen Einkerbungen versehen, welche die Wimpern andeuten sollen. Das Weiße des Auges ist durch Versilberung mittelst aufgelegten Silberplättchens bezeichnet, die Iris und Pupille waren besonders eingesetzt und sind jetzt herausgefallen; doch ist innen jederseits noch der Bronzestift sichtbar, welcher einst den ausgefallenen Teil, der wohl aus farbigem Stein bestand, festhielt. Endlich sind hinten im Haare am Nacken zwei und an den Seiten des Hinterkopfes in der Höhe der Ohren je ein rundes Bohrloch sichtbar; vermutlich war in diesen Löchern ein Kranz befestigt. 142

Die Gesichtslänge beträgt etwa 12 cm; die Kopfhöhe ist etwa 15 cm; die ganze Höhe des Erhaltenen beträgt 25 cm. Der Kopf ist also etwa zweidrittel lebensgroß.

Die Grundformen des Kopfes sind diejenigen, welche Zeus zu charakterisieren pflegen — das mähnenartig über der hohen Stirne emporstrebende Haar, der volle Haar- und Bartwuchs, der majestätische, gebieterische Ausdruck — und zwar liegen diese Formen hier in einer Ausprägung vor, die sie nicht vor der Diadochenzeit erhalten haben; dafür sind charakteristisch die zwei horizontalen Hautfalten auf der Stirne, die stark zusammengezogenen Brauen, durch welche sich Höcker an der Nase bilden, die Hautfalten an den äußeren Augenwinkeln,

die Furchen auf den Wangen, die in die Stirne hängenden, von der Hauptmasse sich lösenden kleinen Löckchen und endlich auch die Bildung des Mundes im Verhältnis zum Barte, indem dieser die Lippen, der gesteigerten Wirkung wegen, ganz frei läßt.

Das Eigentümliche des Kopfes aber besteht in der Art, wie der Bart sich an den Hals und die Brust anlegt, wie er den ganzen Hals mit seinen Wellen verhüllt und an den Seiten unmittelbar an das herabfallende Haupthaar anschließt, so daß vom Halse nirgends eine Spur sichtbar wird und der Kopf gleichsam in einem dichten Kragen von Haaren steckt.

Eine völlig entsprechende Bildungsweise ist mir sonst nirgends erinnerlich; allein dieser sehr nahe kommende Beispiele von Zeus, Poseidon oder verwandten Köpfen lassen sich doch mehrere anführen; sie gehören aber alle der hellenistischen oder der römischen Kunst republikanischer Epoche an.

Auf den Münzen der Ptolemäer, von denen des Philadelphos an bis zu denen der späteren Könige erscheint der Kopf des Zeus oder des Zeus Ammon häufig so, daß die Locken des Bartes und die des Haupthaares ineinander über-
143 gehen und gar keinen oder fast keinen Zwischenraum zwischen sich lasssen.[1] Dadurch erscheint auch hier der Hals fast ganz von den Haaren bedeckt, obwohl ein solches Zurückweichen des Bartes und enges Anliegen am Halse, wie es unser Kopf zeigt, nicht vorkommt. Analogien zu diesem finden sich ferner auf römischen Familienmünzen des ersten Jahrhunderts v. Chr. an Köpfen des Juppiter, Neptun und Romulus, doch eine wirklich gleiche Bartanordnung kommt auch hier nicht vor; dagegen haben diese Köpfe in der Haarbehandlung und dem ganzen Stil viel Verwandtes mit unserer Bronze.[2] Endlich ist auch ein Kopf auf einem in dieselbe Epoche gehörigen Kameo von Glasfluß zu nennen (Musée Fol II Taf. 80, 6).

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich unseren Bronzekopf als ein römisches Werk aus dem letzten Jahrhundert der Republik ansehe. Die Basis der Formgebung ist durchaus die der hellenistischen Kunst, aber die Ausführung ist doch nicht griechisch. Auch ist die gewiß nicht geschmackvolle Absonderlichkeit mit dem Barte, die nach der Absicht des Künstlers vielleicht etwas bedeuten sollte, das wir nicht mehr erraten können, bei römischem Ursprung eher verständlich. Stilistische Analogien finden sich unter kleinen römischen Bronzen manche (vgl. z. B. den Okeanos in Paris, Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes Nr. 64); von großen Bronzen ist meiner Erinnerung nach die von mir in Roscher's Lexikon I, 2180, Z. 10 genannte Hercules-Statue republikanischer Zeit besonders verwandt, die früher im Privatbesitz in Rom war und sich jetzt im Museum of Fine Arts zu Boston befindet.

---

[1] Vgl. British Museum, Catal. of coins, the Ptolemies Taf. 4, 4. 5; 5, 8. 9; 10, 1. 6. 7; 17, 4. 6; 19, 2. 3; 20, 3. 8; 23, 8.

[2] Vgl. Babelon, Monnaies de la rép. rom. II S. 218. 291. 323. 531. 581.

Sind die Grundzüge unseres Kopfes auch sicher die des griechischen Zeus, so ist damit noch nicht gesagt, daß er auch diesen Gott oder Juppiter darstelle; denn der Typus kann auf ein anderes Wesen übertragen worden sein. Bei dem Mangel der Weihinschrift, die wohl auf dem Hermenschafte stand, können wir Sicheres über den Namen des Kopfes nicht behaupten. Er könnte z. B. recht 144 wohl auch ein Bild des Romulus—Quirinus sein. Dieser kommt, wie schon bemerkt, auf Münzen der gens Memmia um 60 v. Chr. mit den ganzen Hals bedeckendem Haar und Barte vor (s. unten die Abbildung zweier guter Exemplare des Münchner Kabinettes); der Bart ist in künstliche Locken gedreht; die Barttracht unseres Bronzekopfes könnte leicht eine analoge andere Manier sein, durch welche der Künstler den Eindruck altertümlicher Würde an dem Stammheros Quirinus ausdrücken wollte. Das Haupthaar ist an jenen Münzen überaus ähnlich wie an unserer Bronze. Die Löcher an letzterer würden dann der Befestigung eines Myrtenkranzes gedient haben.

Bei dieser Erklärung als Quirinus würde die Absonderlichkeit des Bartes jedenfalls verständlicher erscheinen, als wenn einer der großen Götter gemeint wäre, für welche die griechischen Typen feststanden.

Doch wie dem auch sei, der Kopf ist jedenfalls ein ganz prächtiges Werk der römischen, auf der hellenistischen basierten Kunst, eines der ganz seltenen größeren Bronzewerke des idealen Gebietes, in denen die römische Kunst nicht bloß, wie gewöhnlich, kopierend, sondern bis zu einem gewissen Grade selbständig schaffend erscheint.



ZUSATZ ZU S. 139 [S. 448]

Während ich oben S. 139 [S. 448] den eigentümlichen kelchförmigen Ohrschmuck, in welchem ich die homerischen Kalykes vermutet habe, nur von altcyprischen und diesen gleichen rhodischen (vgl. Jahrb. d. Inst. I, 1886, S. 154 f.) Skulpturen kannte, bin ich jetzt im Stande, auf Beispiele hinzuweisen, die auf einstige viel größere Ausbreitung dieser Mode im Kreise ionischer Kultur deuten. Diese neuen Beispiele vereinigen zugleich, wie der auf Taf. X [Taf. 48] abgebildete cyprische

Kopf, den alten kelchförmigen Schmuck mit dem kreisrunden Ohrgehänge der jünger archaischen Kultur Joniens. Es ist zunächst der im Perserschutte der athenischen Akropolis gefundene tönerne Stirnziegel mit der Medusenmaske, der von L. Roß in seinen Archäol. Aufsätzen I, Taf. 5 veröffentlicht ward (danach in Roscher's Lexikon I, 1716); die Abbildung ist ungenau, indem der Zeichner den glockenförmigen Ohrschmuck nicht verstanden und aus der Rundung des Kelchs mit den Einkerbungen unten fälschlich gerade Rundstäbe gemacht hat. An dem mir vorliegenden Abgusse ist die den cyprischen Skulpturen völlig entsprechende kelchförmige Bildung ganz deutlich. Der Schmuck deckt den größeren oberen Teil des Ohres, der untere wird durch den unmittelbar anschließenden kreisförmigen Schmuck verdeckt. Der Stirnziegel ist, wenn nicht selbst ionisches Fabrikat, so jedenfalls nach ionischem Vorbilde gearbeitet, wie Stil und Typus des Gorgoneions zeigen. — Das andere Beispiel findet sich auf ionischem Gebiete selbst; es sind die dem Ende des archaischen Stiles angehörigen Silbermünzen von Lampsakos mit dem Doppelkopfe (Brit. Mus., Catal., Mysia, Taf. 18, 9—12), wo wiederum deutlich der gekerbte Glockenkelch mit dem kreisförmigen Schmucke darunter verbunden ist.

NEUE DENKMÄLER ANTIKER KUNST II

(SITZUNGSBERICHTE DER PHILOS.-PHILOL. KLASSE DER KGL. BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1899, II)

Indem ich fortfahre[1] aus der Menge neu auftauchender kleinerer Denkmäler, und zwar insbesondere derjenigen privaten Besitzes, die sich leicht der Beachtung entziehen, solche auszuwählen, die eine kunstgeschichtliche Bedeutung haben, beginne ich mit einem der so seltenen plastischen Rundwerke der mykenischen Epoche. 559

1. MYKENISCHE BRONZESTATUETTE AUS KLEINASIEN

Es ist ein sehr unscheinbares und doch sehr merkwürdiges Stück, das wir umstehend Fig. 1 in Zeichnung in drei Ansichten mitteilen. Es ward zuverlässiger Nachricht zufolge in der Gegend von Smyrna gefunden und war dort in einer Privatsammlung [jetzt in Frankfurt a. M.]. Es ist das Bruchstück einer massiv gegossenen Statuette; die erhaltene Höhe beträgt 6½ cm, die ursprüngliche vollständige Höhe wird etwa 14 cm betragen haben. Die Formen des Originales sind stumpf und abgerieben und überdies durch starke Oxydation entstellt. Der Körper ist gleich unter dem Gürtel gebrochen; ferner sind abgebrochen und fehlen der linke Unterarm und der rechte bis auf die Hand und den Oberarmansatz.

560 Dargestellt ist eine Frau, welche die Rechte zum Kopfe erhebt; sie scheint mit der Außenfläche der geballten rechten Hand sich an die Stirne zu schlagen; der linke Arm ist gesenkt. Im Haare liegt ein strickförmig gewundener, runder Reif. Besonders merkwürdig ist aber das Haar. Es fließt an den Seiten lang in losen Windungen herab über die Brust bis auf den Gürtel; ebenso fällt es hinten in vollen Wellen über den Nacken in den Rücken bis an den Gürtel hinab. Auf dem Oberkopfe aber bildet es eine eigentümliche, breite, starke Schlinge.

Auf der Brust scheint etwas wie ein Halsband angedeutet; am linken Oberarm sieht man einen Ring; um die enge Taille liegt der Gürtel, der wahrscheinlich einen nach unten sich ausweitenden und staffelförmig gezierten Rock festhielt, wie er von so zahlreichen, Frauen darstellenden mykenischen Denkmälern bekannt ist. Halsband und Armringe, meist am linken Oberarm, kommen auch sonst bei diesen mykenischen Frauen vor (Halsbänder z. B. bei den Frauen des

[1] Vgl. Sitzungsberichte 1897, II, S. 109—145 [oben S. 427 ff.].

großen Goldrings sowie denen eines anderen, meine Ant. Gemmen Taf. 2, 26; 6, 4; Armbänder auf der Gemme Ἐφημ. ἀρχ. 1889, Taf. 10, 33 = meine Ant. Gemmen I, Taf. 2, 26; beides an der Elfenbeinfigur Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 8, 1, 561 sowie auf dem Goldring in meinen Ant. Gemmen Taf. 6, 3). Der Oberkörper ist wie auch sonst bei diesem Frauentypus nackt. Allerdings könnte man in dem, was wir als Halsband und Armring bezeichneten, die Ränder eines anliegenden Wamses erkennen wollen, wie denn die Frau der Gemme Ἐφημ. ἀρχ. 1889, Taf. 10, 34 (= meine Ant. Gemmen I, Taf. 2, 25) ein solches zu tragen scheint und wie die Frauen der Stucktafel Ἐφημ. ἀρχ. 1887, Taf. 10, 2 am Oberkörper bekleidet scheinen. Allein die überwiegende Zahl der Denkmäler läßt keine auf

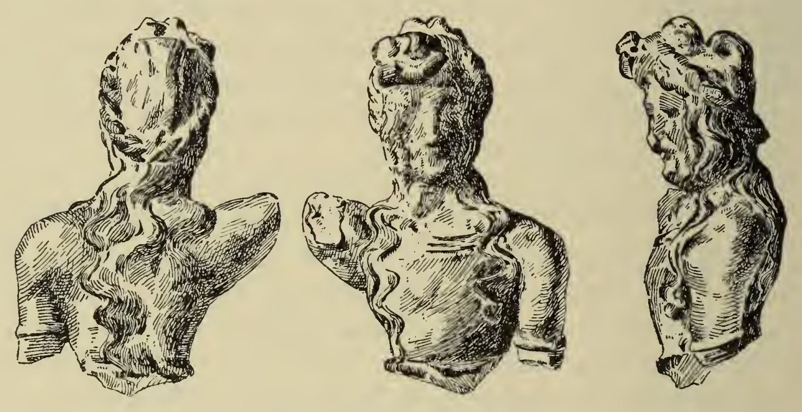


Fig. 1. Bronze aus Smyrna.

Gewand zu deutende Spur bei dieser mykenischen Frauentracht am Oberkörper erkennen, so daß dieser auch hier wohl als nackt zu denken ist. Dieser mykenische Frauentypus mit nackter Brust und nach unten weitem mit Streifen gezierten Rock, der bisher auf den Malereien der Tonvasen noch nicht beobachtet worden war, ist neuerdings auch auf solchen zu Tage gekommen (mykenischer Krater aus Kurium im British Museum, von mir in Antike Gemmen Bd. III S. 23 Anm. 5 beschrieben).

Abweichend von den meisten mykenischen Frauenbildern ist die Brust an unserer Bronze ziemlich flach. Indeß sind die Formen überhaupt, besonders auch die des Kopfes sehr wenig bestimmt ausgeprägt. Nur auf das wallende Haar hat der Künstler einige Sorgfalt verwendet; doch eine präzise Vollendung durch Ziselierung fehlt auch hier durchaus.

Dies offen und aufgelöst herabwallende Haar gehört zu den regelmäßigen charakteristischen Zügen des mykenischen Frauentypus. Es erscheint besonders deutlich an der Bronze, die ich einst für Berlin erworben und im Jahrbuch des Archäol. Instituts, Archäol. Anzeiger 1889, S. 94 veröffentlicht habe; ferner verweise ich auf die Gemmen in meinen Ant. Gemmen Taf. II, 19. 20. 25. 26. 29; VI,

2. 3. 4. Die eigentümliche Haarschleife auf dem Oberkopfe, die wir an unserer Bronze konstatierten, erscheint ferner gerade so, nur verdoppelt auf jener anderen Bronze im Archäol. Anzeiger 1889, S. 94 (vgl. auch die Abbildung bei Perrot-Chipiez, Hist. de l'art VI, Fig. 349. 350). Dieselbe Schleife aber erscheint auch bei Frauen einiger Gemmen (Antike Gemmen Taf. II, 25. VI, 3) sowie bei einem der Jünglinge der Vafiobecher; sie ist wahrscheinlich identisch mit den auf dem 562 Oberkopfe sichtbaren aufgekrümmten Locken der Keftiu auf den ägyptischen Darstellungen der achtzehnten Dynastie.

Wir haben durch diese Vergleichungen bereits den Kreis der Denkmäler genauer bezeichnet, in welchen die neue Bronze gehört. Das nächst verwandte Stück ist die oben genannte Berliner Bronze, Arch. Anzeiger 1889, S. 94 (Perrot-Chipiez VI, Fig. 349. 350), die in Gegenstand, Stil wie Technik die nächste Parallele bildet; sie ist jedoch von besserer Erhaltung wie auch sorgfältigerer Arbeit. Als ihr Fundort wurde mir von ihrem früheren Besitzer in Athen die Troas genannt, so daß also auch diese Bronze aus Kleinasien käme wie die neue aus der Gegend von Smyrna.

Beide Bronzen stellen offenbar Klageweiber dar. Die Berliner schlägt sich mit den Händen an Brust und Stirne; bei der neuen Bronze ist wenigstens letzteres Motiv deutlich. Sie mögen beide Votive an Verstorbene gewesen sein.

Beide Frauen haben das bis zum Gürtel herabfallende Haar; doch ist dies bei der Berliner Bronze nur teilweis aufgelöst, teilweis verschlungen. Die freie, naturalistische Wiedergabe des Haares ist an beiden Bronzen dieselbe. Sie gehört zu den interessantesten Zügen dieser Stücke. Diese Haarbildung ist total verschieden von aller orientalischen immer streng stilisierenden Weise, und nicht minder verschieden ist sie von der auf der Basis orientalischer Stilisierung stehenden archaisch griechischen Art. Diese Haarwellen sind dermaßen natürlich und frei, daß es fast begreiflich erscheinen könnte, wenn Unwissende die Berliner Bronze für falsch (!) erklärt haben (vgl. meine Bemerkung in Berliner philolog. Wochenschrift 1896, Sp. 1520). In diesem unbekümmert freien Naturalismus zeigt sich so recht die Eigenart der der orientalischen absolut selbständig gegenübertretenden mykenischen Kunst.

Nach der Berliner Bronze kommen als nächst verwandte mykenische Rundwerke in Betracht, die große aber rohe Terrakottafigur eines Weibes mit dem weiten Rocke, die zu Sitia auf Kreta gefunden wurde und in Monumenti antichi dell' accad. dei Lincei VI, S. 171. 173, Fig. 3. 4 abgebildet ist (vgl. dazu Berl. 563 philol. Wochenschrift 1896, Sp. 1519 f. und Antike Gemmen Bd. III S. 23 Anm. 5); ferner die kleinere Terrakotte aus Kreta, ebenfalls ein Weib mit dem Gurt um die enge Taille und dem weiten Rocke, ebenda S. 176 Fig. 5, sowie die kleine Bronzefigur ebenda Fig. 6. Ferner gehört hierher eine rohe, kleine Bronze, die ich 1882 in einer athenischen Privatsammlung sah und die nach Angabe des Besitzers aus einer Höhle auf Kreta stammte; später fand ich dieselbe Figur im

Museum des Louvre wieder (Photographie Giraudon, Bronzes ant. du Louvre Nr. 96 (links); eine Frau, die mit beiden Händen auf die Brust schlägt, trägt einen nach unten weiten und mit schrägen Linien versehenen Rock; ein Aufsatz auf dem Kopfe, der sehr roh gebildet ist.

Vielleicht stellen alle diese weiblichen Figuren Klageweiber dar; sicherlich ist dies die richtige Deutung für die Berliner und unsere neue Bronze. Das Schlagen von Kopf oder Brust mit den Händen ist das typische Trauermotiv.

Es gibt indeß auch noch einige mykenische Rundfiguren, die Männer darstellen und nicht nur im Stil, sondern auch im Motiv jenen Frauenstatuetten ähnlich sind. Zusammen mit der zuletzt erwähnten weiblichen Bronze aus einer Höhle auf Kreta ward nach der von mir 1882 notierten Angabe ihres Besitzers in Athen eine männliche Bronzestatuette gefunden von ebenfalls mykenischem Stil; die unbärtige Figur, auf einer kleinen ausgeschweiften Basis stehend, trug einen in der Mitte vorn länger als an den Seiten herabhängenden Schurz; die Linke war gesenkt, die Rechte zum Kopfe erhoben, die Hand berührte die Stirne. Eine sehr ähnliche Figur habe ich, ebenfalls 1882, beim damaligen Demarchen von Mykonos gesehen. Die Bewegung der rechten Hand an den Kopf, die mich an unsere Weise des militärischen Grußes erinnerte, war auch hier dieselbe. Gleiches Motiv und gleichen Stil, nur sehr rohe Ausführung zeigt eine Bronze von Praesos auf Kreta, die Monum. antichi dei Lincei VI, S. 179, Fig. 15 abgebildet ist; trotz flüchtigster Roheit ist ein frei in den Nacken wallender Haarschopf angedeutet. Jenes Motiv der rechten Hand ist aber dasselbe wie an der Berliner und an unserer neuen Bronze, die Frauen darstellen: es ist die Bewegung der Trauer, das Schlagen der Stirne; auch die Jünglinge sind wehklagende Leidtragende.

564

Hierher gehören auch noch zwei Bronzestatuetten aus Kreta, die in das Wiener Museum gelangt und im Jahrbuch des Instituts, Archäol. Anzeiger 1892 S. 48, abgebildet sind. Sie sind, was dort hervorzuheben versäumt ist, von rein mykenischem Stile. Beide sind unbärtig; der eine Jüngling hat den vorne länger herabhängenden Schurz; hinten fällt sein Haar frei und lose auf den Rücken; er scheint mit beiden Händen sich die Brust zu schlagen. Der andere Jüngling trägt nur den Gurt ohne den Schurz; er erhebt die Rechte gegen die Stirne, zwar ohne sie zu berühren, doch ist der Sinn gewiß auch hier derselbe wie an den anderen Beispielen; sein Haar ist ungewöhnlicherweise in Form der im mykenischen Stile so beliebten Spiralen stilisiert.

Alle diese Bronzestatuetten, die wir genannt, zeigen den mykenischen Stil ganz ausgeprägt; sie sind von den primitiven Bronzen der folgenden Epoche, der des geometrischen Stiles, völlig verschieden. Die reichen Funde primitiver Bronzen von Olympia haben nichts Ähnliches ergeben. Eigentümlich ist jenen mykenischen Bronzen aber nicht nur die Tracht von Gewand und Haar, sondern nicht minder auch die Fülle und Weichheit der Formen und die Freiheit der Be-

wegung. Diese ist am auffallendsten bei den beiden besten dieser Figuren, der Berliner und der neuen Bronze. Der Kopf der letzteren ist etwas nach vorne geneigt, der der ersteren ist nicht nur nach vorne, sondern sogar etwas nach der einen (ihrer rechten) Seite geneigt. Solche Freiheit der Bewegung bei einer statuarischen Rundfigur geht ganz gegen das Gesetz der „Frontalität", das, wie Julius Lange nachgewiesen hat, die primitive Kunst aller Völker sowie die ganze orientalische und die griechische Kunst bis um etwa 500 v. Chr. beherrscht. Die eigenartige isolierte hohe Stellung der mykenischen Kunst erhellt nicht zum wenigsten aus der hier zu konstatierenden Tatsache, daß sie wenigstens in be- 565 schränktem Umfange schon im Stande war, jenes Gesetz zu brechen.

Den besten Begriff aber von der schwellend kraftvollen Fülle, welche die mykenische Kunst der Muskulatur gab, bietet von Rundfiguren die schöne Bleistatuette von Kampos in Messenien,[1] die einen flötenblasenden Jüngling mit dem Schurze darstellt, dessen Körperformen ganz denen der Jünglinge der Becher von Vafio gleichen. Die damit zusammen gefundene weibliche Figur[2] war wahrscheinlich eine Klagefrau, die, nach der Musik des Mannes ihre traurige Weise singend, gedacht sein wird. Die Figuren fanden sich in einem tholosförmigen mykenischen Grabe.

Vollständig verschieden von diesen echt mykenischen Rundwerken sind einige Statuetten, die zwar auch aus mykenischen Fundschichten stammen, aber nicht einheimische, sondern fremde importierte Arbeit sind. Ich meine die von Tsuntas in der *Ἐφημερὶς ἀρχαιολ.* 1891, Taf. 2, 1. 4; S. 21 ff. publizierten Bronzestatuetten, deren eine von Tiryns, die andere von Mykenae stammt (die Abbildungen sind wiederholt bei Perrot-Chipiez, Histoire de l'art VI, S. 757, Fig. 353; S. 758, Fig. 354 und bei Helbig, La question mycénienne, S. 18). Eine sehr ähnliche Figur befindet sich in Sammlung Trau in Wien. Diese Statuetten sind absolut unmykenisch; in jedem Zuge stehen sie gegenständlich wie stilistisch zu den mykenischen im Gegensatze. Es sind ägyptisierende syrische Arbeiten (vgl. in meinen Antiken Gemmen Bd. III, S. 18 Anm. 7 und S. 38 Anm. 3), fremde nach Griechenland importierte Stücke. Die Kopfbedeckung, der Schurz, die Stellung und Haltung, der Stil, alles ist rein ägyptisierend und vom Mykenischen total verschieden. Hier sieht man natürlich die übliche ägyptische Stellung mit dem vorgesetzten linken Beine, eine Stellung, die den mykenischen Figuren ganz fremd ist. Hier sind die 566 Arme in typischer konventioneller steifer Weise bewegt, und der Körper sowie der Kopf sind in ähnlich starrer Art gestaltet, nach ägyptischem Vorbilde. Die unbekümmerte Freiheit und Lebendigkeit, die schwellenden Muskeln, das weiche volle Gesicht, die wallenden Haare, kurz alles an den besprochenen mykenischen Rundfiguren Charakteristische steht in vollstem Gegensatze dazu und steht andrer-

[1] Tsuntas in *Ἐφημ. ἀρχ.* 1891 S. 190; ders. *Μυκῆναι* Taf. 11; Tsuntas-Manatt Taf. 17; Perrot-Chipiez, Histoire de l'art VI S. 759, Fig. 355. Vgl. Maxim. Mayer im Jahrbuch d. Inst. 1892 S. 192 Anm. 10. [Zur Lage von Kampos: Pauly-Wissowa VII S. 1247.]

[2] *Ἐφημ. ἀρχ.* 1891 S. 192; sie ist leider unpubliziert.

seits in ebenso voller Übereinstimmung mit den allgemeiner bekannten, sicher mykenischen Arbeiten, wie den Menschenfiguren auf den Bechern von Vafio und auf den Gemmen.

In dem bis jetzt noch ganz kleinen Kreise echt mykenischer Rundfiguren nimmt die neue fragmentierte Statuette eine trotz ihrer Unscheinbarkeit nicht unbedeutende Stellung ein.

2. ARKADISCHE BRONZESTATUETTEN

In den peloponnesischen Heiligtümern war Bronze seit alten Zeiten das Hauptmaterial aller Weihgeschenke. Das bedeutendste Beispiel eines bronzereichen peloponnesischen Heiligtums haben uns die Ausgrabungen zu Olympia kennen gelehrt. Daneben gab es aber noch manche andere. Ein besonders interessantes ist leider der privaten Ausbeutung der Umwohner verfallen: als österreichische Gelehrte 1897 das Heiligtum der Artemis bei Lusoi im nördlichen Arkadien auszugraben unternahmen, fanden sie die Stelle von heimlichen Nachgrabungen schon ausgeraubt.[1] Zahlreiche Fundstücke von dort, Bronzen in der Art der olympischen, waren in den Kunsthandel gelangt. Der Wissenschaft war damit ein schwerer Schaden zugefügt worden. Es wäre zu wünschen, daß wenigstens, wer immer in der Lage ist, über das jetzt zerstreute Material Mitteilungen machen zu können, dies tue. Ich will an meinem Teile beginnen und von einigen bedeutenderen Bronzestatuetten sprechen, die zum Teil sicher, zum Teil sehr wahrscheinlich aus jenem Heiligtum stammen und die uns einen ganz eigenartigen altarkadischen Stil kennen lehren.

Fig. 3. Rückansicht derselben Bronze.

567

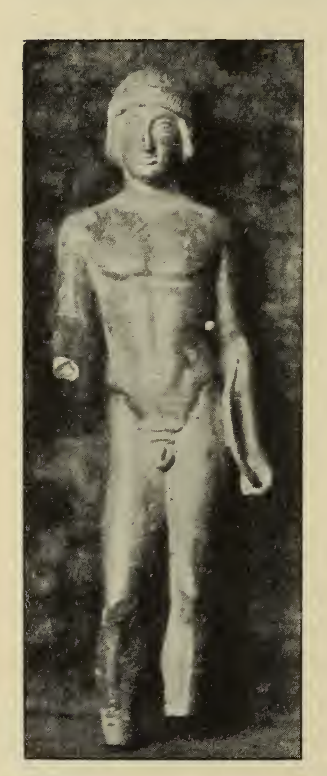


Fig. 2. Bronzestatuette v. Lusoi.

Die Tatsache, daß die Städte in jenem nördlichen Winkel Arkadiens, die Kleitorier sowohl wie die Kynaitheer, beide kolossale Erzstatuen des Zeus in die Altis von Olympia gespendet haben (Pausan. V, 22, 1; 23, 7), läßt darauf schließen, wie lebhaft der Eifer und der Ehrgeiz in jenen Gegenden entwickelt war, in den Heiligtümern eherne Votivfiguren der Gottheiten aufzustellen.

[1] Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst., Arch. Anzeiger 1898 S. 111. Journal of hellen. stud. XVIII, 1898 S. 334. [Öster. Jahreshefte 1901 S. 1 ff.]

Das schon durch seine Weihinschrift bedeutendste mir bekannt gewordene Stück aus jenem Artemisheiligtum von Lusoi ist ein in Paris in Privatbesitz befindliches, das beistehend Fig. 2. 3 abgebildet ist.

Es stellt diese Statuette nicht Artemis selbst, sondern ihren Bruder Apollon dar, welcher natürlich in ihrem Heiligtume auch geehrt ward. Daß die Figur aber eine Weihegabe an Artemis, die Inhaberin des Heiligtums, war, sagt die auf dem Rücken derselben eingegrabene Inschrift: 568

TΛΣAꝒTAMITOΣ : ΛΓOBO

ΣVꓘΞWΞBΣV⊥ ΛOIW

τᾶς Ἀρτάμιτος ἀποβώμιον τᾶς Ἡμέρας

Die Schrift ist die übliche der älteren arkadischen Inschriften. Speziell ähnlich ist sie der Inschrift des Bathrons des Praxiteles in Olympia (Inscr. gr. antiquiss. 95; Olympia Bd. V, die Inschriften Nr. 266); alle vorkommenden Buchstaben stimmen in ihren Formen mit den dort erscheinenden vollkommen überein. Das Praxitelesdenkmal gehört in die Zeit vor 484 v. Chr. (vgl. Dittenberger, Olympia Bd. V S. 392), allein wahrscheinlich nur ganz kurz vor 484. In dieselbe Epoche wird unsere Bronze gehören.[1]

Die Form *Ἄρταμις Ἀρτάμιτος* ist durch viele Inschriften dorischer wie äolischer Gegenden bezeugt (vgl. Pauly-Wissowa, Realenzykl. II, 1336).[2] Als Beinamen der Göttin von Lusoi führt Pausanias (VIII, 18, 8) *Ἡμερασία* an; dagegen bei Kallimachos im Hymnos auf Artemis v. 236 heißt diese Göttin, der Proitos den Tempel stiftete, nur *Ἡμέρα*; darauf bezüglich heißt es dann im Lexikon des Hesychios *Ἡμέρα, Ἀρτέμιδος ἐπίθετον*. Bakchylides, der das Heiligtum von Lusoi erwähnt (10, 96 ff. Blass), nennt den Kultnamen der Göttin nicht, und auch Polybios, bei dem das Heiligtum, das ein *ἄσυλον* und reich genug war, um der Plünderung wert zu erscheinen, öfter vorkommt (IV, 18, 10; 25, 4; IX, 34, 9), nennt die Göttin nur Artemis ohne den Beinamen des Kultus. Die Inschrift stimmt mit Kallimachos überein und bezeichnet die Göttin als *Ἡμέρα*. Man pflegt (vgl. Pauly-Wissowa II, 1386 f.) den Namen wohl richtig als Bezeichnung einer milden, beschwichtigenden, „zähmenden" Heilgöttin zu fassen. In ihrem Heiligtume wurden die Proitiden von 569 ihrer kranken Raserei geheilt.

Eine Merkwürdigkeit unserer Inschrift liegt in dem Worte *ἀποβώμιον*. Das Anathem wird hier als ein *ἀποβώμιον*, d. h. als ein Geschenk an die Gottheit bezeichnet, das nicht auf dem Altare dargebracht wird. Es ist das Wort hier offenbar als ein typischer Ausdruck für alle diejenigen Gaben gewählt, die nicht für den Altar bestimmt sind. Der Ausdruck setzt voraus, daß die regelmäßigen

[1] [Die Echtheit der Inschrift wird von Hiller I. G. V, 2 Nr. 403 angezweifelt.]

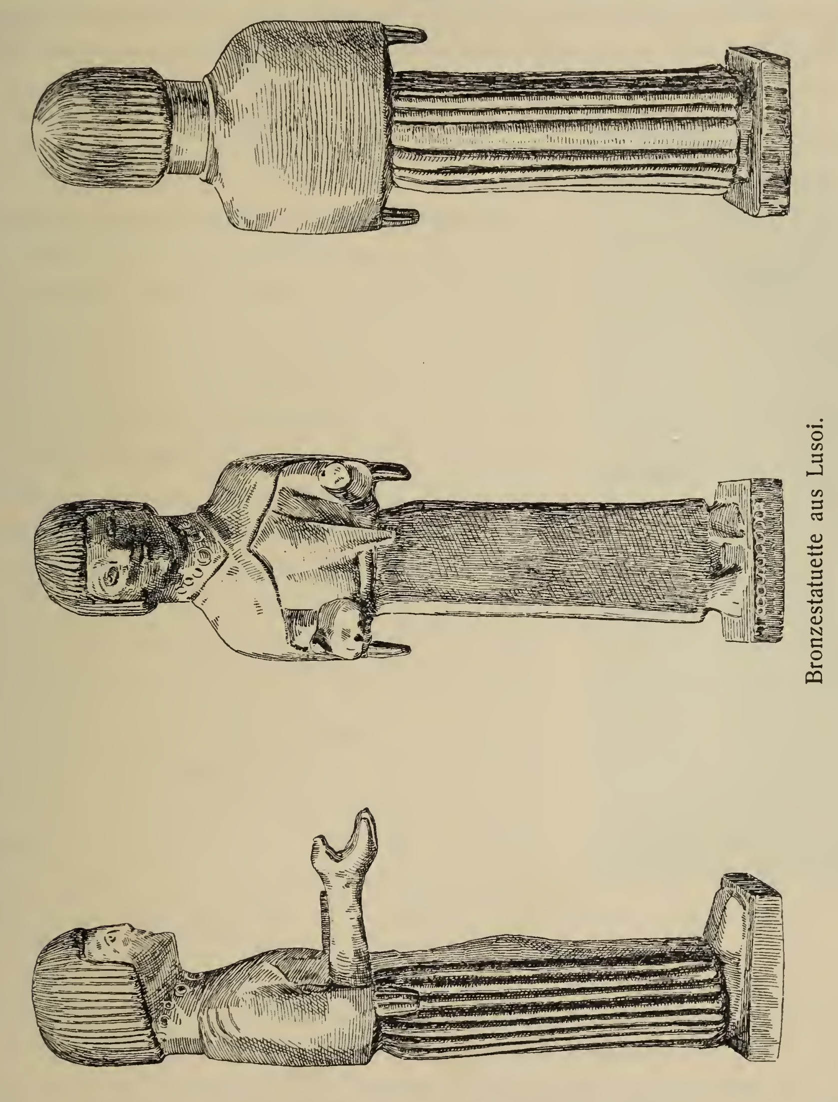
[2] Aus Kalavryta, also vermutlich aus dem Heiligtum von Lusoi stammt die archaische Inschrift eines Bronzekessels, der geweiht war *Ἀρτάμ(ι)τι*, Arch. Zeitung 1882 S. 394; Collitz, Dialektinschr. II, 1600.

Gaben in dem Kultus der Göttin von Lusoi auf ihren Altar gelegt wurden, weshalb denn alle von der Regel abweichenden nicht dem Altare geltenden Gaben unter den Begriff der *ἀποβώμια* zusammengefaßt wurden. Eine Bronzestatuette gehörte natürlich in die Kategorie dieser *ἀποβώμια*, indem sie nicht auf den Altar gelegt, sondern irgendwo im Heiligtume aufgestellt oder aufgehängt wurde. Das Wort scheint indeß zum ersten Male in diesem Sinne auf einer Inschrift zu erscheinen. Bei Eustathios p. 727, 18 und p. 1728, 28 heißt es *ἀποβώμια ἱερά· τὰ μὴ ἐπὶ βωμοῦ ἀλλ' ἐπὶ ἐδάφους καθαγιζόμενα* und bei Hesych *θυσίαι ἀποβώμιοι· αἵ μὴ ἐν τοῖς βωμοῖς*. Hier ist nur von Opfern die Rede, die nicht auf den Altären dargebracht wurden; eine andere weitere Bedeutung des Wortes als Bezeichnung für alle nicht dem Altare geltenden Gaben an die Gottheit, also auch für die Votivstatuetten, lehrt uns die Inschrift kennen.

Die der Artemis Hemera geweihte Figur stellt Apollon dar, ganz unbekleidet, mit dem Bogen in der gesenkten Linken; die abgebrochene etwas vorgestreckte Rechte hielt wohl entweder Pfeil oder Lorbeerzweig. Die Füße sind mit der Basis abgebrochen. Die Stellung ist die, daß der rechte Fuß ein wenig entlastet ist und der linke das Hauptgewicht des Körpers trägt; es standen beide Sohlen eng nebeneinander stehend, voll auf dem Boden auf. Die Figur ist sehr schlank; die Hüften sind schmal und die Brust relativ zu breit, wie dies bei Werken strengen Stiles häufig ist. Obwohl die Entlastung des einen Beines schon stattgefunden hat, sind doch die beiden Schultern gleich hoch und ist der Kopf doch nach alter Weise 570 noch ganz geradeaus gerichtet, und im Gesichte mit den etwas emporgezogenen Mundwinkeln offenbart sich noch ein Rest des archaischen lächelnden Typus. Das Haar zeigt indeß keine archaischen Löckchen mehr, sondern ist ganz schlicht in die Stirne, an den Seiten und hinten herabgekämmt; es ist ganz ungelockt und vorne wie hinten rund geschnitten; es reicht hinten nur bis in die Mitte des Nackens. Ein einfaches Band ist der einzige Schmuck des Haares. Die Pubes ist nur durch einen plastischen Wulst angedeutet. Die flächige Ruhe in der Behandlung der Körperformen, die überbreite Brust, die starke Betonung der Mittellinie des Körpers vom Nabel zur Halsgrube und besonders die Bildung der Bauchmuskulatur und des Brustkorbrandes lassen den Künstler als der Richtung nahestehend erkennen, die ich als die altargivische, als die des Hagelaidas glaube nachgewiesen zu haben (50. Berliner Winckelmannsprogramm: „Eine argivische Bronze“). Die Figur ist völlig verschieden von den zwei derselben Epoche angehörigen Bronzejünglingen, die ich in meiner ersten Abhandlung über „Neue Denkmäler antiker Kunst“ in diesen Sitzungsberichten 1897, Bd. II S. 123—129, Taf. III—V [oben S. 436 ff. Taf. 45. 46] besprochen habe; dagegen sie durch die Körperbildung der dritten der dort behandelten Jünglingsstatuetten (a. a. O. S. 129—131, Taf. VI [oben S. 441 ff. Taf. 46]) nahe verwandt ist, bei welcher wir ebenfalls argivischen Einfluß angenommen haben, während die anderen ganz der ionisch-attischen Reihe angehörten.

Wir erkennen sonach in dem Apollon von Lusoi ein Werk der Zeit um 480 v. Chr.

oder wenig früher; dahin weisen uns die Inschrift sowohl wie der Stil der Figur, der noch Reste des Archaischen zeigt und den Anfang der Epoche bekundet, welche die Entlastung der einen Seite in der Körperstellung durchführte; wir erkennen ferner ein Werk, das unter dem Einflusse der damals in Argos herrschenden Schule



Bronzestatuette aus Lusoi.

steht. Sein Künstler war kein provinziell beschränkter Mann, sondern er stand mitten in den Strömungen der großen Kunst seiner Zeit.

Anders die Künstler der folgenden Bronzen, in denen ein deutlicher ausgesprochener lokaler Charakter zu Tage tritt, den wir auch sonst gerade an peloponnesischen und besonders arkadischen Bronzestatuetten beobachten können. 571

Das bedeutendste Stück dieser Art ist das auf beigefügter Tafel I [S. 461 im Text] in drei Ansichten in Zeichnung, außerdem beistehend Fig. 4 im Profil nach Photographie abgebildete, eine vollgegossene und bis auf die linke Hand, die abgebrochen ist, vollständig erhaltene, 0,132 hohe Bronzefigur, in Privatbesitz in Paris, die zwar der Weihinschrift an Artemis Hemera entbehrt, allein nach zuverlässiger Fundangabe aus deren Heiligtum bei Lusoi stammt und entweder die Göttin selbst oder eine Weihende darstellt. [Jetzt in Frankfurt a. M.]

Das Interesse der Figur liegt in ihrem höchst eigentümlichen Stil sowie in ihrer merkwürdigen Tracht.

Es ist eine Frau dargestellt in langem rings geschlossenen Peplos oder Chiton, der über den Hüften von dickem rundem Gürtel zusammengehalten wird. Von dem Gürtel abwärts ist die Figur einem vierkantigen Pfeiler gleich; sie hat vier Seiten, die jeweils in scharfen Ecken umbiegen. Die vordere Seite ist ganz glatt wie ein Brett. Eine kleine Protuberanz an ihrer linken Seite, doch über der Stelle, wo das Knie sein müßte, ist offenbar nur zufällig; die beiden Beine stehen ganz parallel nebeneinander; die beiden Füße springen gleich weit vor; von Entlastung eines Fußes ist noch keine Spur. An den drei anderen Seiten des Unterkörpers ist das Gewand in vertikale parallele Falten gegliedert; die Faltenzüge sind kannelurenartig von oben bis unten ohne Unterbrechung durchgezogen; die Faltenrücken sind gerundet; man hat den Eindruck derber wulstiger Falten. Die Rückseite hat sieben solcher Faltenzüge, von denen der mittelste breiter als die anderen ist; die Nebenseiten je fünf. Das Gewand endet unten in gerader Linie etwas über den Füßen. Eine viereckige Plinthe ist mit den Füßen und der ganzen Figur in einem Stücke gegossen; sie ist ein wenig tiefer als breit (30 × 38 mm). Sie hat eine Dicke von 5—6 mm; diese dicke Basis genügte, um die Figur feststehen zu machen; es befinden sich daher nicht, wie bei dünneren Plinthen oft, Nägel zur Befestigung auf einer Unterlage in den Ecken. Solche mit der Figur gegossene viereckige Basisplatten sind bei älteren archaischen Bronzen und besonders bei peloponnesischen nicht selten.[1] Hier ist der vordere Rand der Plinthe mit einer Reihe eingeschlagener kleiner Kreise verziert.

572

Fig. 4. Bronzestatuette v. Lusoi.

[1] Vgl. z. B. de Ridder, Bronzes de l'Acropole d'Athènes Nr. 774 ff. 731. 737 f.; Olympia IV, die Bronzen Nr. 42. 48. 244; vgl. Text S. 42. Vgl. ferner die Statuette aus Olympia, die ich

Mit eben solchen eingeschlagenen Kreisen ist am Halse der Frau ein Halsband angedeutet; der mittlere Kreis ist größer als die anderen.

Eine besondere Merkwürdigkeit der Tracht der Frau besteht aber in dem Umhange um die Schultern, den in gleicher Weise ich mich sonst nirgend gesehen zu haben erinnere. Es ist ein pelerinenartiger Umhang aus derbem warmem Stoffe (oder Leder?), an dem gar keine Falten angedeutet sind. Er bedeckt den ganzen Rücken bis zur Taille und beide Schultern; vorne in der Mitte in der Gegend unter der Halsgrube sind zwei Zipfel des Tuches zusammengesteckt und zwar so, daß der von der linken Schulter kommende Zipfel umgeschlagen ist und herabhängt bis etwas über den Gürtel. Die beiden unteren Zipfel, die in der Gegend der 573 Ellenbogen anliegen, sind mit stattlichen Quasten geziert, auch dies eine Eigentümlichkeit, die ich in dieser Weise sonst nirgend kenne; am nächsten vergleichbar sind die hochaltertümlichen Porosstatuen, wo am Mantelzipfel zuweilen eine Quaste vorkommt (wie an der Sitzfigur aus Tegea, Bull. de corresp. hell. XIV, 1890, Taf. 11, mit welcher ein Oberkörper aus Kreta so nahe verwandt ist, Rendiconti dell' accademia dei Lincei 1891, S. 602, wo jedoch die Quaste nicht erscheint). Die antike Bezeichnung für die Pelerine, wie sie unsere Bronzefigur trägt, wird wohl *χλανὶς* oder *χλανίδιον* gewesen sein; es ist eine Art von kleiner *χλαῖνα*, ein wärmender Umhang wie diese, und mit der *περόνη* zusammengesteckt, wie diese es war. Speziell erinnert das Gewand aber an die Beschreibung der *αἰγέη* der libyschen Frauen bei Herodot 4, 189, die ein Umhang von weichem Ziegenleder war, der mit Quasten (*θύσανοι*) geschmückt war.

Die Unterarme unserer Statuette sind beide ganz parallel horizontal vorgestreckt; die erhaltene rechte Hand ist nach oben geöffnet; sie scheint etwas getragen zu haben, doch ist keine Spur mehr davon erhalten; die verlorene Linke war dem Arme nach zu urteilen so gehalten, daß die Handaußenfläche nach außen sah; sie hat gewiß ein Attribut getragen; ich vermute, daß es der Bogen war. Aus einem anderen peloponnesischen Artemisheiligtume, einem in der Nähe von Olympia (beim Dorfe Mazi) belegenen stammt eine Bronzestatuette der Göttin mit dem Beinamen Daidaleia, die ebenfalls im gegürteten langen geschlossenen Gewande dasteht und nicht durch Köcher oder sonst etwas, sondern nur durch den Bogen in der Linken charakterisiert ist (Fig. 5).[1]

in diesen Sitzungsberichten 1897, II, Taf. 2, S. 119 [oben Taf. 44 S. 433] publiziert habe; dann die unten Fig. 5 abgebildete Figur; ferner Athen. Mitteil. III, Taf. 1, 1; Bull. de corr. hellén. XXI, 1897, Taf. 10. 11; S. 172 fig. 2; 173 fig. 3; *Ἐφημ. ἀρχ.* 1892, Taf. 2.

[1] Fröhner, Auktionskatalog der Sammlung Tyszkiewicz, Paris 1898, Nr. 139, Taf. XV; erworben vom Museum zu Boston, vgl. Robinson im Report der Trustees of the Museum of Fine Arts for 1898, Boston S. 26 f. Nr. 16; Jahrb. des arch. Inst., Arch. Anzeiger 1899, S. 136, 16. Nach der bei Fröhner wiedergegebenen Angabe des Verkäufers stammte die Bronze von Mazi, südöstlich von Olympia jenseits des Alpheios. Diese bestimmte Angabe eines relativ unbekannten unberühmten Ortes klingt sehr glaubwürdig. Bei Mazi befinden sich die Ruinen eines stattlichen Tempels (vgl. Olympia und Umgegend,

574 Diese Artemisstatuette ist aber auch sonst der unsrigen verwandt: auch bei ihr ist der Körper unterhalb des Gürtels einem Pfeiler gleich, nur sind die Ecken nicht so scharfkantig, sondern mehr gerundet. Auch hier stehen die Füße genau parallel nebeneinander. Auch hier ist das Gewand vorne ganz glatt und faltenlos, dagegen hinten in derselben Weise wie an unserer Bronze sieben parallele kannelurenartige Falten angegeben sind; es fehlen hier nur die Falten an den Seiten, indem diese glatt sind wie die Vorderseite, von welcher sie nicht so scharf abgesetzt sind wie dort. Die merkwürdige Pelerine unserer Bronze fehlt dagegen jener, die nur einen kurzen faltenlosen Überschlag zeigt, der die Brust bedeckt.



Fig. 5. Bronzestatuette von Mazi.

Der Kopf der Daidaleia von Mazi ahmt mit den in die Stirne fallenden zierlichen Löckchen und den großen Schulterlocken die Typen der entwickelt archaischen ionischen Kunst nach. Anders unsere Artemis von Lusoi: von
575 ionischem Einflusse gänzlich frei zeigt sie im Kopfe einen echten altpeloponnesischen Typus. Wie der Körper ist auch der Kopf vierschrötig, breit und tief. Das schlichte Haar steht im vollsten Gegensatze zu jenem des ionischen Typus; es fällt nicht in Locken herab, sondern ist kurz geschnitten und ganz glatt. Es ist vorne um das Gesicht herum nach der heutzutage „altdeutsch" genannten Weise gerade abgeschnitten mit scharfen Ecken in der Schläfengegend; auch hinten herum ist es ganz gerade geschnitten und reicht nur bis zum Ansatze des Halses. Vom Wirbel aus sind dünne feine parallele Linien nach allen Seiten ganz gerade eingraviert — dies ist die ganze Charakterisierung des Haares. Das Gesicht bildet eine geschlossene Masse, an welcher die einzelnen Teile möglichst flach aufgelegt und weder tief eingesenkt noch stark vorspringend gebildet sind. Die Augen sind groß, aber ganz flach, die Nase kurz und klein und auch der Mund ist flach und klein.

So ist das Ganze ein eminent eigenartiges charakteristisch peloponnesisches Werk, das in schroffem Gegensatze zu der archaisch ionischen Kunst steht.

1882, S. 9; Olympia Textband I, 1897, S. 12); wir dürfen ihn nach dem Funde jener Statuette wohl als einen der Artemis geweihten betrachten. Die Bronze gibt in ihrer Weihinschrift (*Χιμαρίδας τᾷ Δαιδαλείᾳ*) uns auch den Kultnamen der Göttin: diese Artemis hieß *Δαιδαλεία*, das mir Fröhner und Robinson nicht richtig gedeutet zu haben scheinen: die Artemis hatte diesen Beinamen wohl, weil sie mit *δαίδαλα* gefeiert wurde, d. h. so wie die Hera zu Plataä, Pausan. 9, 3. Hängen die noch unerklärten nicht seltenen griechischen weiblichen Götteridole von Terrakotta in Puppenform, d. h. mit beweglichen Gliedern, mit solchen Kultbräuchen zusammen?

Ehe wir weitere Schlüsse hieraus ziehen, betrachten wir noch zwei andere weibliche Bronzestatuetten, die höchst wahrscheinlich aus dem Heiligtum von Lusoi stammen. Sie kamen beide von Kalavryta, dem jenem Heiligtume nächst gelegenen größeren Ort. Da kein anderer Bronzefundplatz in jener Gegend bekannt ist, so darf es als äußerst wahrscheinlich bezeichnet werden, daß die Figuren — die schon seit längerer Zeit gefunden sind — ebenfalls aus dem Heiligtum der Artemis Hemera stammen. Die eine (Fig. 6. 7 nach Photographien) ist schon publiziert in der Archäolog. Zeitung 1881, Taf. 2, 2 (in Lithographie, mit kurzer Notiz von E. Curtius



Fig. 6. Bronzestatuette von Kalavryta in Berlin.



Fig. 7. Profil derselben Statuette.

S. 24 f.); sie ward zuerst von F. von Duhn in Kalavryta gesehen und beschrieben in den Athenischen Mitteil. III, 1878, S. 71 f. von Duhn erkannte schon Artemis und vermutete auch, daß die Statuette von Lusoi stamme. Sie trägt in der Rechten eine Fackel, in der Linken einen seltsam derb gebildeten Mohnstengel. Gewiß mit Recht vermutete von Duhn in diesem letzteren Attribute eine Beziehung zu 576 dem besänftigenden beruhigenden Wesen der Artemis Hemera: der schmerzstillende, Raserei bezwingende, Schlaf bringende Mohnsaft paßt in der Tat vortrefflich zu dem Wesen jener Göttin von Lusoi.

Der Stil der Figur deutet auf eine im Verhältnis zur vorigen etwas spätere Entstehung. Der Körper ist nicht mehr so pfeilerförmig; die Falten gehen rings um den Körper herum; das ganze Gewand fällt in wirklichen Falten herab; auch zeigt es schon den im fünften Jahrhundert so gewöhnlichen Typus des Peplos 577 mit dem in streng symmetrischen Falten fallenden Überschlag; die Faltenlinien sind, obwohl im wesentlichen noch wie dort gestaltet, doch nicht mehr so ganz parallel und manche Linien sind nicht ganz herabgeführt; auch erscheint auf der Brust in der Mitte oben schon die Falte, die typisch ist bei den Peplosfiguren des fünften Jahrhunderts. Von Entlastung eines Fußes ist indeß auch hier noch keine Spur zu bemerken. Der Kopf zeigt ausgesprochen den lokal peloponnesischen Charakter. Die einzelnen Teile des Gesichts sind roh und flach auf der Masse angedeutet; das Haar, in dem eine Binde mit Schleife liegt, ist wieder kurz geschnitten sowie ganz schlicht und ungelockt.



Fig. 8. Bronzestatuette aus Kalavryta.

578 Neben diese Berliner Bronze stellt sich noch eine zweite, die anfangs der achtziger Jahre im Kunsthandel in Kalavryta und dann in Athen auftauchte und die höchst wahrscheinlich wieder von demselben in der Nähe gelegenen Bronzefundplatze, vom Heiligtum der Artemis Hemera stammt. Ich kann sie hier nach einer damals genommenen Photographie abbilden (Fig. 8); wo sie sich jetzt befindet, ist mir unbekannt. Sie ist 0,165 hoch und stellt wieder eine weibliche Figur im Peplos mit Überfall dar; die beiden Unterarme sind vorgestreckt und hielten Attribute. Wahrscheinlich ist auch hier die Herrin des Heiligtums, Artemis Hemera dargestellt. Im Gewande scheint die Figur noch etwas mehr entwickelt als die vorige. Die Falten fallen über die Füße herab und sind auch natürlicher als dort. Es scheint der rechte Fuß etwas entlastet gedacht. Allein der Kopf hat den lokalen Typus besonders ausgesprochen: alle Gesichtsteile nur ganz flach angedeutet, die Nase kurz und wenig vorspringend, die Haare wieder kurz geschnitten; der einzige Fortschritt ist, daß die gravierten Haarlinien gewellt und die Enden der Haare etwas aufgebogen sind.

579 Die bekannte Statuette von Tegea in Athen (Athen. Mitteil. III, 1878, Taf. 1, 1; de Ridder, Catal. des bronzes de la soc. archéol. d'Athènes Nr. 881, Taf. 4) ist in

Stellung und Gewandung der vorigen sehr ähnlich; ihr Kopf aber (mit nicht kurzem, sondern hinten herabfallendem Haare) zeigt den ausgebildeten strengen Stil der großen Kunst, so wie wir ihn im Kreise des Hagelaidas zu denken haben; der Kopf ist dem des argivischen Jünglings verwandt, den ich im 50. Berliner Winckelmannsprogramm veröffentlicht habe.

Indeß jene eigentümliche rohe altpeloponnesische Kopfbildung findet sich noch an einigen anderen Bronzen, die wir deshalb hier nennen wollen; vor allem an der Figur des Hybrisstas, die bei Epidauros gefunden ward und einen ausschreitenden nackten unbärtigen Gott darstellt (beistehend Fig. 9 der Kopf der Figur):[1] auch hier nur rohe flache Andeutung der Gesichtsteile und kurzgeschnittenes Haar. Die Bildung des nackten Körpers folgt in der Bauchmuskulatur der älter archaischen Weise mit Dreiteilung über dem Nabel, wodurch sie noch in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts gewiesen wird;[2] die ganze Figur ist grob und ungeschickt. Die Inschrift, die den Künstler Hybrisstas nennt,[3] beweist, daß die Arbeit eine einheimisch peloponnesische ist.



Fig. 9.

580

Gleicher Art ist auch der Kopftypus einer an dem gleichen Orte wie die vorige gefundenen weiblichen Figur, die sehr mit Unrecht für italisch[4] und nicht minder verkehrt für eine Athena[5] gehalten worden ist. Sie ist das Fragment einer größeren kreisförmig angeordneten Gruppe, eines Choros von Frauen, die sich mit ausgestreckten Armen an den Händen fassen und einen Reigen tanzen. Dergleichen war in alten Zeiten ein beliebtes Weihgeschenk in peloponnesischen und in cyprischen Heiligtümern (vgl. Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 41 f.). Ein charakteristisches Beispiel dieses altpeloponnesischen Kopftypus bietet ferner auch die Bronzestatuette in Berlin, Misc. Inv. Nr. 6373. Unter den Bronzen von Olympia ist nur ein unbedeutendes Stück zu nennen (Nr. 53 auf Taf. 8 meiner Publikation Olympia Bd. IV).

Dagegen lassen uns die olympischen Bronzefunde einen Blick in die Geschichte der Entstehung jenes Typus tun. Hier sehen wir zunächst aus der Stufe der ganz

[1] K. Wernicke in Röm. Mitteil. IV, 1889, S. 167 f. Fröhner, La collection Tyszkiewicz Taf. 21; derselbe, Auktionskatalog der Coll. Tyszkiewicz, Paris 1898, Taf. 14, Nr. 135, S. 48. Die mir als zuverlässig bekannte Angabe des ersten Besitzers und Verkäufers der Bronze bezeichnete als Fundort die Gegend von Epidauros; ganz willkürlich und ohne jedes Fundament ist die Behauptung Fröhners a. a. O., die Figur (die er als Zeus erklärt) stamme aus Olympia. [Jetzt im British Museum.]

[2] Vgl. Meisterwerke der griech. Plastik S. 717 f.

[3] Faksimile im Auktionskataloge a. a. O. Die offene Form des H warnt jedenfalls vor zu hoher Datierung (Fröhner setzt die Figur ins siebente Jahrhundert, was zu hoch ist).

[4] K. Wernicke in Röm. Mitteil. IV, 1889, S. 166.

[5] Fröhner im Auktionskatalog der Coll. Tyszkiewicz, Paris 1898, S. 49, Nr. 136. Die Figur kam in die Sammlung Somzée in Brüssel.

rohen und primitiven, mit der übrigen alteuropäischen, der sogenannten Hallstattepoche übereinstimmenden Menschenbildung sich allmählich eine bestimmte klare Typik herausbilden, die als gleichzeitig mit der Herrschaft des ausgebildeten geometrischen Dekorationsstiles in Olympia nachgewiesen werden kann (vgl. meine Ausführungen in Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 42 f. 88 f.).[1] Diese letzte Entwicklungsstufe der sogenannten primitiven Kunstart nun ist aber die Basis für den archaischen Stil der altpeloponnesischen Weise, wie wir ihn soeben kennen gelernt haben. Schon äußerlich schließen sich diese Bronzen unmittelbar an jene an durch die mit der Figur gegossenen viereckigen Plinthen. Vor allem aber durch jene von der im Osten heimischen ägyptisierenden und der ionischen völlig abweichenden 581 schematischen Starrheit des Kopfes, wo die Gesichtsteile die unbewegte Fläche nur notdürftigst beleben und das schlichte kurze Haar nur durch flache parallele Linien bezeichnet ist.

Verschafft uns die Klasse der sogenannten primitiven Bronzen den Anschluß nach oben und läßt uns die Genesis des von uns beobachteten archaischen altpeloponnesischen Stiles erkennen, so gewährt uns eine andere Denkmälerklasse den Anschluß nach unten und lehrt uns, wie der Stil auch in Arkadien verschwand und aufgesogen ward von der ionisierenden Weise. Die ältesten arkadischen Münzen sind die Halbdrachmen äginäischen Gewichtes von Heraia mit der Beischrift ΕΡΑ und ΕΡ. Sie zeigen einen hinten mit dem Schleier bedeckten Kopf einer Göttin in einem unter den Münzen vereinzelt dastehenden ganz eigentümlichen Stile — einem Stile, der uns erst jetzt verständlich wird, nachdem wir jene arkadischen Bronzen kennen gelernt haben. Auf dem starren flachen Gesichte sind die Teile nur flach und leblos angedeutet; alles ist hart und trocken; die Haare sind, soweit sichtbar, kurz geschnitten und ungelockt; sie sind nur durch parallele Striche bezeichnet, die einfach gerade enden.[2] Dies sind alles dieselben Eigenschaften, die wir an den Köpfen jener arkadischen Bronzen bemerkten. Am Ende dieser Prägung aber, in der Epoche um 500 etwa, erscheinen vereinzelt[3] Stücke in einem total anderen, in einem rein ionisierenden Stile, ein Kopf mit lebendigen runden vollen Formen und reichem gelocktem und zierlich hinten in einen „Krobylos" aufgenommenen Haar. Hier sehen wir den ionischen Stil unmittelbar an Stelle des altpeloponnesischen treten.

Als Fortsetzung dieser Prägung von Heraia gelten seit Imhoof-Blumer's Nachweis die etwa zu Anfang des fünften Jahrhunderts beginnenden Halbdrachmen mit der teils ausgeschriebenen teils abgekürzten Inschrift *Ἀρκαδικόν* und dem Bilde 582 des thronenden Zeus auf der einen und des Kopfes einer Göttin auf der anderen Seite. In der sehr reichlichen, den ersten Dezennien des fünften Jahrhunderts

[1] Nach den im Bull. de corr. hell. XXI, 1897, S. 172 f. mitgeteilten Proben läßt sich dieselbe Entwicklung auch an den Bronzestatuetten von Delphi verfolgen.

[2] Beispiele im British Museum, Catal. of greek coins, Peloponnesus, Taf. 34, 1—6.

[3] Gutes Beispiel ebenda Taf. 34, 7.

zuzuweisenden Prägung des strengen Stiles nun[1] stellt dieser weibliche Kopf eine eigentümliche Mischung und Vereinigung des altpeloponnesischen und des fremden ionischen Typus dar. Des letzteren Einfluß ist in den lebensvolleren Formen und in dem langen in Krobylosform aufgenommenen oder zusammengebundenen Haare deutlich, während der alteinheimische Stil in einer gewissen herben Härte des Gesichtes und den gerade abgeschnittenen nicht gelockten Haarenden über der Stirne noch deutlich nachwirkt. Der Kopf ist ähnlich dem der oben S. 579 [S. 466] genannten Bronzefigur eines Mädchens im Peplos aus Tegea.

Es muß der Einfluß eines bedeutenden Künstlers hinter dieser Wandlung stecken, eines Peloponnesiers, dessen Wirkungskreis aber weithin reichte: denn wir finden denselben Typus und Stil wie auf den letztbesprochenen arkadischen Münzen nicht nur in Korinth,[2] sondern auch im Osten in Knidos[3] und im Westen in Syrakus[4] wieder. Bei jenem peloponnesischen Künstler aber, der den ionischen Stil so umzugestalten und zu adaptieren wußte, darf man vielleicht an den viel und weithin beschäftigten Kanachos denken.

Daß im Peloponnes schon während der ganzen archaischen Epoche immer und immer wieder der Einfluß der so viel weiter vorgeschrittenen und so viel lebensvolleren reicheren ionischen Kunst sich geltend machte, ja daß die Tätigkeit der peloponnesischen Kunst des siebenten und sechsten Jahrhunderts wesentlich in dem Aufnehmen und Verarbeiten dessen bestand, was von Ionien kam, habe ich mehrfach hervorzuheben und an Beispielen zu erläutern Gelegenheit gehabt.[5] Die hier behandelte kleine Gruppe peloponnesischer Bronzen hat uns gelehrt, daß 583 neben der ionisierenden Richtung auch eine alteinheimische, die an die Traditionen der Epoche des sog. geometrischen Stiles anknüpfte, fortbestand, insbesondere in Arkadien, wo sie auf Münzen und in Bronzefiguren bis in den Anfang des fünften Jahrhunderts sich nachweisen läßt.

Es ist diese peloponnesische Art eine derbe trockene nüchterne, die eines vollen freien Lebensgefühles, aller freudigen Freundlichkeit durchaus entbehrt und dagegen zu starrem Schematismus neigt.

Bei der weiblichen Gewandfigur liebt sie vierkantige pfeilerförmige Gestalt des Unterkörpers; das ägyptisierende Motiv des vorgesetzten linken Fußes, das die ionische Kunst einführte, verschmäht sie und läßt beide Füße nach alter Weise parallel stehen. Die herabfallenden Falten des Peplos gibt sie zunächst nur an Rück- und Nebenseiten, indem die Vorderseite noch glatt und faltenlos bleibt, später aber ringsherum, in der Weise gerader ununterbrochener derber paralleler

[1] Vgl. den Katalog des British Museum a. a. O. Taf. 31, 11—16.
[2] Der Typus Percy Gardner, Types Taf. 3, 22.
[3] Head, Guide, 1881, Taf. 2, 27.
[4] Gardner, Types 2, 6. 7.
[5] Meisterwerke der griech. Plastik S. 712; Sitzungsberichte 1897, II, S. 115 ff. 122 [oben S. 431 ff. 435].

Rillen an. Wir können aber auch erkennen, wie sich aus diesen Anfängen altpeloponnesischer Faltengebung, die von der an den altionischen Werken völlig verschieden ist, jener am Anfang des fünften Jahrhunderts so mächtig auftretende und weithin wirkende Typus der dorischen Peplosfigur mit den geraden Falten und dem symmetrisch geordneten Überschlag entwickelte, an dessen Ausbildung wahrscheinlich Hagelaidas vor allen beteiligt war.[1] Weiterhin ist der weiblichen Gewandfigur, wie wir sahen, charakteristisch das kurzgeschnittene schlichte glatt anliegende Haar. Diese Tracht, die wir an den arkadischen Bronzen bemerkten, wirft übrigens ein neues Licht auf die Skulpturen des olympischen Zeustempels, an denen es auffallend und unverständlich schien, daß die Sterope sowohl wie die Hippodameia des Ostgiebels kurzgeschnittenes Haar haben. Die Künstler werden 584 hier wie bei dem Typus des Herakles der Metopen, der ebenfalls im Gegensatze zu der sonst in jener Epoche herrschenden Bildungsweise altpeloponnesischer Tradition folgt, unter direktem Einflusse ihrer Auftraggeber gestanden haben, die die alte Sitte an jenen Figuren dargestellt wollten.[2] Ja auch der Typus des Goldelfenbeinbildes der Hera des Polyklet zu Argos[3] erscheint jetzt in anderem Lichte: der Künstler war wohl abhängig von einem alten Typus der Göttin mit kurzgeschnittenem anliegendem Haare.

Allein der Zusammenhang der polykletischen Kunst mit der von uns nachgewiesenen altpeloponnesischen liegt gewiß noch tiefer, und wir dürfen wohl sagen, daß ihre am meisten charakteristischen, sie von der ionisch-attischen unterscheidenden Eigenschaften ein Erbteil altpeloponnesischer Kunst sind: jene „quadrate" Statur, die Vorliebe für die ruhigen scharf nach hinten umbiegenden Flächen, für die großen viereckigen Schädel mit dem anliegenden schlichten Haare und die ganze nüchterne, von dem schwellenden Lebensgefühle der ionisch-attischen Werke entfernte Formenbildung.

In diesem Zusammenhange betrachtet wird der von uns hier [S. 461] veröffentlichten Bronzestatuette der Artemis von Lusoi immer eine hervorragende Stelle in der Geschichte der älteren peloponnesischen Kunst zukommen. Sie zeigt am reinsten und unverfälschtesten den Charakter der heimisch peloponnesischen Kunst, wie sie etwa in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts vor dem Auftreten des großen argivischen Künstlers Hagelaidas sich entwickelt hatte. Dagegen zeigt die

[1] Vgl. Meisterwerke der griech. Plastik S. 37 f. und in „Archäolog. Studien, H. Brunn dargebracht", 1893, S. 83 f. [oben Bd. I S. 327 ff.].

[2] Vgl. in Archäol. Studien, H. Brunn dargebracht S. 84 [oben Bd. I S. 328] und in Roschers Lexikon der Mythol. I, 2154, 28 ff.

[3] Vgl. Meisterwerke der griech. Plastik S. 413. 442. Der vorzügliche Künstler des elischen Münztypus schließt sich an das polykletische Werk, wie es scheint, genauer an als der viel geringere des argivischen. Daß den elischen und den älteren der argivischen Münzen (Brit. Mus. catal. Pelop. Taf. 27, 12. 13 geben schon eine spätere Variation mit veränderter Haartracht!) dasselbe Original zu Grunde liegt, ist unzweifelhaft, indem die Abweichungen unwesentlich sind (falsch urteilt Wernicke, Archäol. Anzeiger 1898, S. 180).

Artemis von Mazi bei Olympia (oben Fig. 5) jenen Charakter schon gemildert in 585
seiner Härte und von ionischem Einflusse berührt. Doch die arkadischen Bronzen Fig. 6—8 führen uns bis ins fünfte Jahrhundert hinein und lehren uns ein mit den Werken des Hagelaidas gleichzeitiges und von ihnen schon beeinflußtes Stadium lokalen Festhaltens starrer alter Weise kennen. Bald darauf muß diese auch in Arkadien verschwunden sein. Ihre guten und hohen Eigenschaften aber lebten weiter in der großen Kunst der argivischen Schule des fünften Jahrhunderts.

3. ATHENASTATUETTE IN NEAPEL, ARGIVISCHE VORSTUFE DER ATHENA LEMNIA.

Eben dieser argivischen Kunst und zwar der Schule des Hagelaidas möchte ich die Bronzestatuette zuschreiben, die auf Tafel II [hier S. 472. 473 im Text] gegeben ist und über die ich einen eigenen Abschnitt anfüge, weil sie mir eine besondere Bedeutung für eines der herrlichsten Werke des Altertums, die Athena Lemnia des Phidias zu haben scheint.

Sie ist offenbar eine Vorstufe zu dieser, eines der Werke, welche die Basis, das Fundament bilden, auf welchem jene einzige Schöpfung sich erhebt und durch dessen Kenntnis sie in ihrem Aufbau erst recht verständlich wird.

Die Statuette zeigt dieselbe Stellung und Haltung wie die Athena Lemnia, nur daß die Seiten vertauscht sind. Nach der in der älteren argivischen Kunst herrschenden Typik ist bei der Statuette die linke die tragende Seite, das rechte Bein ist etwas entlastet seitwärts gestellt. Der rechte Arm ist hoch erhoben, ebenso wie der linke der Lemnia; er stützte ohne Zweifel hier wie dort eine hohe Lanze auf. Der linke Unterarm ist vorgestreckt, ebenso wie bei der Lemnia der rechte. Ein Käuzchen sitzt hier auf der Hand, bei der Lemnia war es der Helm, der ebenso gehalten wurde.[1] Der Kopf ist ziemlich stark nach der Seite des Standbeins gewandt, hier wie bei der Lemnia.

Daß die Statuette die Göttin Athena darstellt, ist durch die Eule gesichert, die 586
sie auf der Hand trägt; denn dieser Vogel kann keine andere Göttin charakterisieren. Das Motiv ist uns durch kleine Bronzen für Athena noch mehrfach bezeugt. Einst war der in der Rechten aufgestützte jetzt verlorene Speer ein zweites deutliches Attribut der Göttin. Allein die Ägis, welche die Lemnia schräg umgelegt trägt, fehlt hier ganz und ebenso fehlt vom Helme, den die Lemnia auf der Rechten hielt, jede Spur. Die Göttin entbehrt aller Schutzwaffen.

Besonders interessant ist aber, daß auch die Anordnung des Haares des vom Helme freien Kopfes hier wie dort im wesentlichen völlig übereinstimmt. Eine Binde liegt im Haare, und dieses ist vorn über der Stirne gescheitelt und nach den Seiten zurückgestrichen; hinten aber ist es in einen einfachen knappen Wulst aufgenommen — all dies ganz wie bei der Lemnia, nur daß hier bei der Statuette

[1] Vgl. zuletzt in diesen Sitzungsberichten 1897, I, S. 291 f.

der trockene knappe nüchterne strenge Stil herrscht, wo dort die Hand des Phidias ein Meer von Schönheit schuf.

Die Gewandung endlich ist hier wie dort der dorische Peplos mit Überfall, nur daß der Peplos hier nach dem im älter-argivischen Kreise herrschenden Typus ungegürtet, dort nach attischer Weise über dem Überschlag vom Gürtel umschlungen erscheint.

Die Statuette steht in innigstem Zusammenhange mit einer großen Reihe von Figuren, welche dieselbe Gewandung und den strengen Stil auf verschiedenen Stufen zeigen. Wir haben dieses Typus schon oben (S. 583 [S. 470]) Erwähnung getan und daran erinnert, daß derselbe wahrscheinlich dem argivischen Altmeister Hagelaidas hauptsächlich seine Ausbildung dankt. Besonders charakteristisch ist dem Typus die symmetrische Anordnung der Falten des Überfalles an der vorderen wie der Rückseite.



Bronzestatuette in Neapel.

587

Zur Vergleichung bieten sich insbesondere die zahlreichen Aphrodite darstellenden Stützfiguren der wahrscheinlich in Korinth gefertigten Spiegel dar. Diese haben zumeist ganz dieselbe Gewandung; nur pflegt die Stellung bei ihnen noch etwas strenger und weniger entlastet zu sein; auch ist der Kopf dem tektonischen Zweck entsprechend immer geradeaus gerichtet. So wie unsere Athena die Eule, ebenso trägt jene Aphrodite nicht selten die Taube auf der Hand.[1]

Durch die stärkere Entlastung des einen Fußes und Seitwärtsneigung des Kopfes ist unserer Statuette näher eine wohl etwas jüngere Bronze aus Tegea in Athen, vielleicht eine Artemis.[2] Sehr verwandt ist dieser eine Bronze aus Sizilien im British Museum,[3] wo aber die strenge Symmetrie des Überwurfes schon gemildert ist.

---

[1] Schönes Exemplar in Berlin (Inv. 6376, von mir Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 21 Anm. genannt). Ein anderes schönes im Kunsthandel. Ein geringes in Athen, de Ridder, Bronzes de la soc. arch. Nr. 156; ein übereinstimmendes, aber nicht tektonisch verwendetes Stück aus Olympia s. Olympia Bd. IV, Taf. 9, Nr. 56, S. 21. Andere im British Museum, Walters, Catal. of bronzes Nr. 239. 241. 242.

[2] de Ridder, Bronzes de la soc. arch. Nr. 885, Taf. IV.

[3] Walters, Catal. of bronzes Nr. 199, Taf. II; wohl auch Artemis.

Alle diese Bronzen[1] haben aber auch die oben charakterisierte Haartracht, das vorne gescheitelt nach den Seiten zurückgestrichene und hinten in eine Rolle aufgenommene Haar, eine Tracht, die wir bei weiblichen Figuren im strengen Stile zu Anfang des fünften Jahrhunderts im Peloponnes aufkommend und von da sich verbreitend finden.[2]

Alle die genannten Bronzestatuetten ferner stellen Göttinnen als junge Mädchen im dorischen Peplos dar. Das gemeinsame, diesen Gestalten zu Grunde liegende Ideal ist das einer frischen Maid im derben dorischen Gewande mit knappem, schlicht aufgenommenem Haar. Die Hände tragen irgend ein charakteristisches Attribut, und dies pflegt das einzige zu sein, das hier eine Aphrodite, eine Artemis und eine Athena unterscheidet.

588



Bronzestatuette in Neapel.

Hier tritt uns schon voll ausgeprägt jene echt peloponnesische, argivische Auffassung entgegen, die wir dann im polykletischen Kreise wiederfinden, und die nicht nach einer individuell charakterisierenden, sondern einer allgemein menschlichen Bildung der Götter strebt. Artemis, Aphrodite, Athena fallen für diese Kunst unter den einen Begriff der schönen frischen Jungfrau. Attribute bringt man nur an, soweit sie unumgänglich sind zur Unterscheidung, wählt aber solche, die jenen allgemein menschlichen Charakter möglichst wenig modifizieren. Drum muß die Ägis, drum der Helm bei Athena wegfallen; sie soll nicht anders aussehen wie die anderen olympischen Mädchen; nur das Käuzchen auf der Hand und die Lanze, die sie aufstützt, unterscheiden sie.

Solche Bildungen argivischer Kunst waren vorangegangen, ehe Phidias seine Lemnia schuf. Diese Auffassung der Göttinnen, diese Art der Tracht von Gewand und Haar, diese Art der Attribute, diese Art des Auftretens und der Haltung lernte er als Jüngling in der argivischen Kunstschule kennen, mit der er vertraut wurde

[1] Dazu füge namentlich auch noch die hübsche aus Athen stammende Bronze im British Museum, Walters, Catal. Nr. 196, die den Spiegelstützfiguren sehr verwandt ist; geringe Entlastung, symmetrischer Überfall.

[2] Vgl. meine Ausführungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 130 f.

und aus der er lernte, sei es nun, daß er direkter oder, was wahrscheinlicher, indirekter Schüler des Meisters Hagelaidas war.[1]

Allein ein Blick auf seine Schöpfung, die Athena Lemnia, wie sie uns aus den Trümmern der Kopien wiedererstanden ist,[2] lehrt uns erkennen, wie gewaltig doch 589 die Eigenkraft des Phidias war, wie himmelhoch sein Werk über das vorangegangene emporragt. Es steigert nur unsere Bewunderung, wenn wir genauer erkennen, welcher Art die Vorbereitung des Bodens war, dem diese einzig herrliche Blume entsproß. Welche Kraft, welcher Reichtum der Naturanschauung, welche Schönheit spricht hier, im Gegensatz zu jener argivischen Vorstufe, aus den Falten des Peplos, aus den Zügen des Gesichtes und den Formen des Haares! Doch dies gebührend zu schildern, würden wir nicht leicht ein Ende finden.

Drum zum Schlusse nur noch einige Worte über unsere Statuette; die Bronze befindet sich in der Sammlung Santangelo des Museo nazionale zu Neapel.[3] Sie stammt also höchst wahrscheinlich aus Großgriechenland oder Sizilien. Auch eine der vorhin als verwandt angeführten Bronzestatuetten stammt aus Sizilien.[4] In diesen Sitzungsberichten 1897, II, S. 132 f., Taf. 7 [oben S. 442 ff. Taf. 47] habe ich einen Terrakottakopf eines Mädchens aus Tarent veröffentlicht, der dem Kopfe unserer Athena verwandt ist. Ich habe dabei daran erinnert, daß Hagelaidas mehrfach für Tarent gearbeitet und sein Stil dort Nachahmungen erzeugt hat. Auch an die Terrakottastatue von Catania, wieder ein Mädchen im Peplos, ist hier zu erinnern.[5] Unsere Bronze möchte ich indeß, wenn auch hiernach zuzugeben ist, daß sie im Westen entstanden sein kann, doch am liebsten als originales Werk der argivischen Schule der Zeit um 470—460 etwa ansehen. Bronzen, insbesondere kleine, sind, 590 wie die neueren Funde immer mehr lehren (vgl. Olympia), von ihren Ursprungsorten oft weit verbreitet worden. Mit der Schule von Argos bestanden aber allem Anschein nach gerade in der Epoche der Entstehung der Bronze lebhafte Beziehungen in Großgriechenland.

---

[1] Vgl. Meisterwerke der griech. Plastik S. 81 f. Die Bronze ist ein neuer Beweis für die Beziehungen des Phidias zum argivischen Kreis.

[2] Den nichtigen, aus naivster Unkenntnis der Sache entsprungenen Einwänden des Herrn P. Jamot gegen meine Rekonstruktion der Lemnia habe ich wohl zu viel Ehre getan, indem ich sie in der Berliner philolog. Wochenschrift 1895, Sp. 1242—1246, eingehend widerlegte. Und neuerdings hat Studniczka noch ein übriges getan, indem er (Jahrb. d. Inst., Arch. Anzeiger 1899, S. 134) jene Einwürfe noch einmal einer Widerlegung würdigte und meine Angaben bestätigte. Es fordert natürlich nur zu mitleidigem Bedauern heraus, wenn das Berliner Museum von Gipsabgüssen immer noch meint, dies herrliche Werk in meiner Zusammenfügung von Kopf und Körper ignorieren zu dürfen.

[3] Die Photographien verdanke ich der Gefälligkeit der Herren Sogliano und Patroni. Die Statuette scheint bisher fast gar nicht beachtet worden zu sein; ich kann nur eine flüchtige Erwähnung derselben von Mariani im Bull. comunale di Roma 1897, S. 193, Anm. 2 finden.

[4] Walters, Catal. of bronzes, Brit. Mus. Nr. 199.

[5] Sie ist immer noch unpubliziert; vgl. über sie meine Bemerkungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 130 Anm. 22 und ausführlicher in Intermezzi S. 12 Anm.

4. APHRODITE PANDEMOS ALS LICHTGÖTTIN

Zu Elis befand sich ein Heiligtum der Aphrodite; in dem Tempel stand als Kultbild die Goldelfenbeinstatue des Phidias, die den Beinamen Urania führte; in dem zugehörigen umhegten Temenos aber stand unter freiem Himmel auf einer stufenförmigen Basis ein Erzbild der Göttin von Skopas, das sie auf einem Bocke sitzend darstellte; diese Aphrodite führte den Beinamen Pandemos (Paus. VI, 25, 2). Unter dem Einflusse der von der Reflexion des Zeitalters der Sophistik ausgegangenen, in der Literatur seit Platons „Gastmahl" (p. 180d) nachweisbaren Scheidung einer Aphrodite Urania und Pandemos im Sinne einer „himmlischen" und „irdischen" Liebe hat man früher wohl jene Pandemos des Skopas sich als ein Werk recht lasziver Auffassung gedacht. Doch als allmählich erhaltene antike Darstellungen der auf dem Bocke reitenden Aphrodite hier und dort auftauchten, bemerkte man mit Überraschung, daß sie alle eine besonders ernste und züchtige Auffassung zeigten; die Göttin war teils ganz, teils größtenteils vom Gewande verhüllt und trug insbesondere immer den Mantel als Schleier über den Kopf gezogen. Dazu kamen dann auch Nachbildungen der Statue des Skopas, die auf elischen Münzen der Kaiserzeit zu Tage kamen; auch sie zeigten die Göttin im vollen Gewande, im Chiton und dem Mantel, der feierlich als Schleier vom Hinterkopfe herabwallt.[1]

Andererseits hatte man aber auch längst erkannt, daß jene populär-philo- 591 sophische Scheidung im wirklichen alten Glauben und Kultus gar kein Fundament hatte,[2] daß die Urania im Kultus genau so irdisch und niedrig wie die Pandemos, die Pandemos genau so himmlisch und erhaben wie die Urania war. Aus dem Heiligtume der Pandemos in Athen kam gar die Inschrift einer Weihung zu Tage, wo eben diese Göttin, die Pandemos, als die große und hehre, als *μεγάλη* und *σεμνή* angerufen wird. Auch bewiesen die aus diesem Heiligtume stammenden Inschriften, daß Pandemos der offizielle Kultnahme der Göttin war und daß der Kult ein öffentlicher und in alte Zeit zurückreichender war.[3]

---

[1] Die Münzen: Imhoof-Blumer and Gardner, Numism. comment. on Pausanias S. 72, Taf. P, XXIV; zuerst R. Weil in Histor.-philol. Aufsätze Ernst Curtius gewidmet, 1884. Die sonstigen Denkmäler s. bei Böhm im Jahrbuch d. arch. Inst. IV, 1889, S. 208 ff.; Bethe, ebenda V, 1890, Arch. Anzeiger S. 27; Collignon in Monuments et Mémoires, fondation A. Piot, I, 1894, S. 143 ff.

[2] Vgl. Preller-Robert, Griech. Mythol. I, S. 355. So bekannt dies ist, so hatte es doch Reisch vergessen, unter dessen nichtigen Einwänden gegen meine Zurückführung eines bekannten Statuentypus auf die Aphrodite *ἐν κήποις* des Alkamenes besonders der figuriert, jene Statue sei nicht feierlich genug für eine Urania, wogegen ich mich in Meisterwerke der griech. Plastik S. 741 wenden mußte.

[3] Lolling im *Δελτίον ἀρχαιολ.* 1889, S. 128. Foucart im Bull. de corr. hell. 1889, S. 156 ff. Preller-Robert, Griech. Mythol. I, S. 508 Anm. 3. Über die Lage des Heiligtums Dörpfeld in Athen. Mitteil. 1895, S. 511.

Schon im Altertume hat man den Namen der Pandemos in Athen auch in politischem Sinne gedeutet;[1] Apollodoros *περὶ θεῶν* hatte erklärt, die in der Gegend der alten Agora zu Athen verehrte Pandemos habe so geheißen, weil hier in alter Zeit das ganze Volk, *πάντα τὸν δῆμον*, sich versammelt habe, und nach Pausanias hieß sie gar so, weil Theseus den Kultus stiftete, der die Athener aus den verstreuten Demen in eine Stadt vereinigt hatte. In der neueren Komödie behauptete man lustigerweise, der Name komme von den für das ganze Volk bestimmten öffentlichen Dirnen, die Solon organisiert habe; ja das Heiligtum der Pandemos sei von Solon gestiftet aus den Einkünften des von ihm ebenda begründeten Bordells. Eine politische Bedeutung des Namens haben nun die meisten 592 neueren Gelehrten angenommen, indem sie die Göttin, den Namen von *δῆμος* herleitend, als die vom ganzen Volke verehrte oder die Vereinigerin des Volkes dachten, oder, wie L. Stephani formulierte, als „Vorsteherin und Begünstigerin der kräftigen Fortpflanzung der zu politischen Gemeinden vereinigten Familien".[2] Ein neuerdings im Heiligtume des Demos und der Chariten zu Athen gefundener Altar ist nach der vom Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr. stammenden Inschrift geweiht *Ἀφροδίτῃ ἡγεμόνῃ τοῦ δήμου καὶ Χάρισιν.* Man glaubte diese *Ἡγεμόνῃ τοῦ δήμου,* die Führerin des Volkes, ohne weiteres mit der Pandemos gleichsetzen und daraus eine Bestätigung jener politischen Deutung der Pandemos entnehmen zu dürfen.[3]

Allein jener Beiname ist dort wahrscheinlich nur durch den Demos veranlaßt, mit dem die Chariten zusammen verehrt wurden, und dieser Kult scheint ein relativ später gewesen zu sein. Für die ursprüngliche Bedeutung der Pandemos kann jene *Ἡγεμόνῃ τοῦ δήμου* nichts lehren. Ferner ist es doch gar zu seltsam und unverständlich, daß man die Pandemos, wenn jene politische Bedeutung des Namens die ursprüngliche war, gerade auf einem Bocke sitzend darstellte; denn daß dies nicht nur in Elis, sondern auch in Athen im vierten Jahrhundert der Typus der Pandemos war, geht aus einem bei den Grabungen am Südabhang der Akropolis gefundenen Votivrelief hervor, das die Göttin auf Bock oder Ziege reitend zeigt, wieder voll bekleidet in Chiton und mit dem Mantel, den sie wahrscheinlich mit der Rechten faßte und der den Hinterkopf verhüllte.[4] 593 Als Opfertier der athenischen Pandemos bezeugt Lukian (*ἑταιρ. διάλ.* 7, 1) eine weiße Ziege (*μηκάς*) und eine Inschrift von Kos bestimmt als Opfer für die Pandemos eine junge kleine Ziege (*Ἀφροδίτῃ Πανδάμῳ ἔριφον θήλειον,* Paton-

[1] Vgl. die Zeugnisse über den athenischen Kult bei Curtius-Milchhöfer, Stadtgeschichte von Athen S. XI.

[2] Stephani, Compte rendu 1859, S. 126; 1869, S. 86; 1870/71, S. 184. O. Gruppe, Griech. Mythologie I, S. 31. Farnell, The cults of the greek states II (1896), S. 658 ff. u. a.

[3] CIA IV, 2, 1161 b. Lolling im *Δελτίον ἀρχαιολ.* 1891, S. 126 ff.; derselbe in *Ἀθηνᾶ* III, 1891, S. 596 f. Vgl. Foucart im Bull. de corr. hell. 1891, S. 367.

[4] Kopf, rechte Schulter und Arm fehlen; rechts ist der Rand erhalten; gute Arbeit des vierten Jahrhunderts; vgl. v. Duhn in Archäol. Zeitung 1877, S. 159, Nr. 58. [Svoronos Taf. 157 Nr. 2422.] Über die mit der Pandemos nicht identische *ἐπιτραγία* in Athen s. unten S. 601 [S. 482].

Hicks, Inscr. of Cos 401). Ferner ist von einer politischen Bedeutung der Pandemos in ihren außerattischen Kulten auch gar keine Spur; wohl aber zeigt sie sich als alte weit verbreitete Göttin. In Theben gab es drei uralte auf Harmonia zurückgeführte Holzbilder der Aphrodite Urania, Pandemos und Apostrophia (Paus. 9, 16, 3), und in Megalopolis hatte man, wohl in Nachahmung jener thebanischen, ebenfalls drei Bilder, der Urania, Pandemos und einer ungenannten Aphrodite (Paus. 8, 32, 2). Außer den schon genannten Kulten in Elis und Kos ist die Pandemos auch von Naukratis, Erythrae und Mylasa bezeugt.



Fig. 10. Terrakotta aus Theben.

Es ist danach von vornherein wahrscheinlich, daß diese Göttin einst eine „jenseits der politischen Ausdeutung“ liegende ursprüngliche physikalische Bedeutung gehabt habe. Hatte man schon früher an eine Beziehung des Namens zu *Πανδία,* einer Bezeichnung der Mondgöttin (Tochter der Selene im homerischen Hymnus 32, 15) gedacht,[1] so hatte doch erst Usener in seinem Werke über Götternamen (S. 64f.)[2] Pandemos mit Entschiedenheit als Name einer Lichtgottheit gedeutet, ihn von der Wurzel *djev-* ableitend, und die Aphrodite *Πάνδημος* die allerleuchtende „als ionische Replik zu der nordgriechischen Aphrodite *Πασιφάεσσα* und der dorischen Pasiphae“ erklärt. Diese Deutung von Usener wird durch Kunstdenkmäler aufs glänzendste bestätigt.

Beistehend Fig. 10 ist eine Terrakottastatuette aus einem Grabe bei Theben abgebildet.[3] Sie ist 19 cm hoch und mit Einschluß der ursprünglichen Bemalung

[1] Vgl. Foucart in Bull. corr. hell. 1889, S. 156 ff. Foucart selbst vermutete hinter Pandemos einen gräzisierten semitischen Namen der Astarte.

[2] [Usener, Kleine Schriften IV S. 20.]

[3] Die Statuette tauchte 1897 auf einer Versteigerung in München auf; vgl. Katalog einer

594 vortrefflich erhalten.[1] Sie ist aus einer Form gepreßt. Die Rückseite ist nicht ausgearbeitet und mit einem großen viereckigen Ausschnitt zur Erleichterung des Brandes, dem sog. Brennloch, versehen. Unten ist sie offen und ohne Basis. Es ist diese Art der Herstellung der Terrakottafiguren der relativ älteren Zeit eigentümlich. Dargestellt ist ein emporspringender Bock oder richtiger wohl eine 595 Ziege,[2] an der sich eine weibliche Gestalt festhält, indem sie mit der Linken den Hals des Tieres umschlingt. Über dem weißen Malgrunde, mit dem die ganze Gruppe überzogen, ist das Tier rosa bemalt; seine Hörner sind blau, seine Hufe rotbraun. Die Göttin, die sich in schwebender Haltung an dem Tiere hält, hat nackten Oberkörper, doch einen großen himmelblau bemalten Mantel, der nicht nur den Unterkörper verdeckt, sondern als Schleier über den Hinterkopf gezogen ist; die Göttin faßt mit der Rechten in diesen Schleier und zieht ihn empor, so daß er einen stattlichen Hintergrund für die Figur abgiebt; über dem Kopfe des Tieres erscheint ein Bausch von dem anderen Zipfel des Mantels. An den Füßen trägt die Göttin rote Schuhe. Ihr volles Haar ist gescheitelt und vom Kopfe abstehend in starken Wellen bewegt; hinter den Ohren fallen Locken auf die Schultern. Das Haar ist braunrot bemalt. Auf dem Oberkopfe aber ruht ein hohes grün bemaltes Diadem, auf dem sechs goldgelbe starke plastische Strahlen sich befinden. Das Tier schreitet nicht auf der Erde einher, sondern durch die Luft, die weiß gelassen ist. Zwei kleine Zicklein, die rosa bemalt sind wie das vermutliche Muttertier, laufen in gleicher emporspringender Bewegung mit durch die Luft. Auf dieser aber sind, um anzudeuten, daß das Ganze sich am Sternenhimmel bewegt, nicht weniger als vierzehn Sterne mit rotbrauner Farbe aufgemalt. Aufs deutlichste ist eine am gestirnten Himmel einherziehende Lichtgöttin charakterisiert.

Es ist Aphrodite Pandemos, die Allerleuchterin, so wie Usener den Sinn des Namens bestimmt hat.

Die Terrakotta läßt sich nach ihrem Stile in die Zeit gegen Ende des fünften oder in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts datieren; darauf weist, zusammen mit der schon oben erwähnten Tecknik, der Stil, der sich in der breiten Anlage der Brust und den schmalen Hüften der Göttin sowie in der schwungvollen Zeichnung des Gewandes, in dem Schwunge der Haltung und in der ganz in einer Fläche angeordneten Komposition kundgibt.

Eine genaue Replik dieser Gruppe scheint sich im Museum zu Athen zu 596 befinden, als 1886 auf der Akropolis von Mykenae[3] gefunden. E. Bethe hat sie

Sammlung griechischer Vasen, Terrakotten etc., Auktion bei Helbing, München, Oktober 1897, Nr. 112. [Jetzt in Würzburg. Vgl. Winter, Typen I S. 164, 2.]

[1] Nur das Horn des Tieres war abgebrochen, ist jedoch erhalten und angesetzt.

[2] Bei einem männlichen Tiere würde man die Spitze des Gliedes angedeutet erwarten, bei einem weiblichen die Zitzen; beides fehlt und was angegeben ist, läßt sich sowohl als Euter wie als Hoden deuten. Die Zicklein sowie das schwache Gehörn indeß sprechen entschieden für ein weibliches Tier.

[3] [Stammt aus Böotien, Winter I S. 269.]

im Jahrb. d. arch. Inst. V, 1890, S. 27, Nr. 16 beschrieben, doch ohne die Bedeutung der Figur und ohne vor allem die Sterne zu erkennen, die er nur als rote „Rosetten“ beschreibt. [Winter, Typen I S. 164, 2.]

So war denn also in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts den Künstlern noch völlig bewußt, daß die Pandemos eine allerleuchtende, eine strahlende Lichtgöttin ist; am Sternenhimmel lassen sie sie einherziehen. Während in der alten Literatur nur die Deutungen der Pandemos zu finden sind, welche witzelnde, geistreiche Köpfe willkürlich sich aussannen, hat uns die Kunst treu bewahrt, was die wirkliche Religion, was Glaube und Kultus dem künstlerischen Gemüte boten, das auf sie zu lauschen gewohnt war. Der Fall ist typisch für so viele andere und verdient von jenen Philologen beherzigt zu werden, die noch immer die selbständige Bedeutung verkennen, die dem stummen Bildwerke neben dem geschriebenen Worte der Alten zukommt. Auch Erwin Rohde, um ein Beispiel zu nennen, hätte wesentliche Irrtümer seiner „Psyche“ durch richtige Benutzung jener zweiten selbständigen Quelle vermeiden können.

Indeß diese Terrakotta-Komposition, obwohl bei weitem das deutlichste sicherste und früheste Zeugnis für die Lichtbedeutung der Pandemos ist doch nicht das einzige. Vielleicht trug auch die Statue des Skopas in Elis ein Strahlendiadem; denn auf der von Weil publizierten elischen Münze, auf der er zuerst die Nachbildung jener Statue nachwies, stehen Spitzen vom Kopfe empor — die Oxydation macht die Einzelheiten undeutlich —, die er als „Diadem oder schleifenartigen Kopfschmuck“ bezeichnete,[1] die aber sehr wohl Strahlen sein könnten. Ferner darf das bei der auf dem Bocke (oder der Ziege) sitzenden Pandemos konstante Motiv des den Hinterkopf verhüllenden und zumeist von der Rechten gefaßten und mehr oder weniger bogenförmig ausgebreiteten und geblähten Mantels als deutlicher Beweis dafür angeführt werden, daß die Künstler diese Göttin als ein himmlisches Licht- und Luftwesen ansahen; denn jene Art des Mantels ist typisch bei den weiblichen Licht- und Luftgottheiten und ist besonders bekannt von Selene;[2] in älterer Zeit ist das Motiv einfacher und schlichter, späterhin mehr regelrecht bogenförmig gewölbt; es scheint eine leicht verständliche, anfangs nur dem Gefühl, später mehr bewußter Reflexion entsprungene Symbolik des Himmelsgewölbes zu Grunde zu liegen. 597

Besonders deutlich aber ist die Göttin als Lichtwesen charakterisiert auf einer hellenistischer Zeit angehörigen Komposition, die auf einigen Kameen erhalten ist:[3]

[1] Die Haarschleife, die Böhm (Jahrb. d. Inst. 1889, S. 214) darin sehen und zur Datierung verwenden wollte, ist es sicher nicht.

[2] Vgl. W. H. Roscher, Selene und Verwandtes, 1890, S. 26 f.; derselbe im Lexikon der Mythol. II, 3133 f.

[3] Kameo in Neapel, von zweifellosester Echtheit, aus der alten mediceischen Sammlung, in meinen antiken Gemmen Taf. 57, 22; genaue Replik, fragmentiert, im British Museum, Catal. of engraved gems Taf. G, Nr. 809. Der Karneol in Paris Mariette I, 23 ist modern (vgl. Stephani, Compte rendu 1869, S. 85, 5).

hier trägt die von Eros begleitete, auf dem Bocke (oder der Ziege) reitende Pandemos eine Fackel in der Linken, während die Rechte wieder in den bogenförmigen Schleier greift. Ferner ist interessant, daß das Tier hier nicht durch die Luft, sondern über das Wasser hin eilt.

Eine besondere Merkwürdigkeit unserer Terrakotta bilden die zwei Zicklein, die neben dem Bocke oder der Ziege in gleicher Bewegung einherspringen. Indeß auch dies ist ein typischer Zug. Er findet sich noch an den folgenden Darstellungen der Aphrodite Pandemos: zunächst auf der attischen Hydria in Berlin Nr. 2635 (Jahrbuch d. archäol. Instituts 1889, S. 208), welche derselben Epoche angehört wie unsere Terrakotta. Unter dem springenden Tiere, das die Göttin trägt und das hier ganz deutlich eine Ziege ist und kein Bock,[1] eilen 598 zwei Zicklein hin. Ferner zeigt dasselbe Motiv die schöne Spiegelkapsel von griechischer, wahrscheinlich korinthischer Arbeit des vierten Jahrhunderts vor Chr., die sich im Louvre befindet;[2] auch hier laufen zwei Zicklein mit, das eine vorne, das andere hinten; die Geschlechtsteile des Reittieres sind hier durch das Gewand der Göttin bedeckt; sie trägt hier auch den Chiton; die Rechte faßt wie gewöhnlich in den wehenden Mantel. Von roher und geringer Kunst, aber durch den Fundort Athen und durch die Bestimmung als Exvoto interessant ist ein auf einer runden zum Einzapfen eingerichteten Scheibe von Marmor befindliches Relief im Louvre,[3] das wieder die vollbekleidete Göttin auf dem Bock oder der Ziege darstellt, begleitet von zwei Zicklein. So roh das Denkmal ist, so erkennt man doch eine besonders nahe Übereinstimmung mit dem durch die Münzen wiedergegebenen Typus der Statue des Skopas. Da dies Votivbild dem athenischen Kulte der Pandemos entstammt, so dürfen wir daraus schließen, daß das Kultbild in Athen der skopasischen Statue sehr ähnlich sah; das fragmentierte oben S. 592 [S. 476] genannte athenische Votivrelief stimmt ebenfalls hiezu. Das Motiv der zwei Zicklein scheint allerdings nicht für die monumentale statuarische Wiedergabe geeignet; doch ist die Vermutung von Collignon[4] zu überlegen, ob nicht die kleinen Tiere von Skopas als Stütze unter dem emporspringenden großen verwendet sein konnten. Daß aber das ganze Motiv etwa nur diesem vermuteten technischen Grunde entsprungen sei und weiter keine Bedeutung habe, wie Collignon annimmt, ist gewiß nicht richtig. Es muß vielmehr einer bestimmten im Kultus der Pandemos giltigen Vorstellung entstammen. Wir finden es ferner 599 noch auf einem Denkmal des Kultus, einem Votivrelief aus der Gegend von

[1] Es sind auch Zitzen an dem Euter angegeben. In meinem Vasenkataloge habe ich das Tier noch als Bock bezeichnet (ebenso Böhm u. a.), ward aber später auf den Sachverhalt aufmerksam gemacht, der indeß schon von Fröhner, Catal. Castellani, vente à Rome 1884, Nr. 68 richtig angegeben worden ist.

[2] Monuments et Mémoires, fondation Piot, I, 1894, Taf. 20; S. 143 ff. (Collignon). Der Spiegel soll in Präneste gefunden sein, ist aber zweifellos griechischer Arbeit.

[3] Ebenda S. 148 abgebildet.

[4] Ebenda S. 146.

Sparta, das später hellenistischer oder römischer Epoche angehört;[1] die voll bekleidete reitende Göttin ist nicht nur von zwei Eroten,[2] sondern auch von wenigstens einem Zicklein begleitet. Endlich sehen wir die verhüllte Göttin mit den zwei Zicklein auch auf einer in Südrußland gefundenen Terrakottaplatte,[3] die ebenfalls religiöser Kunst angehört; es ist ein oben abgerundeter Votiv-Pinax, zum Aufhängen bestimmt; die Göttin ist hier besonders feierlich und ruhig; außer den Zicklein begleiten sie Eros und eine Taube.

Die Zicklein sprechen entschieden dafür, daß das Reittier, auch da wo das Geschlecht nicht sicher angedeutet erscheint, weiblich gemeint ist.

Was aber bedeutet diese Ziege mit ihren zwei Zicklein, die als Reittier der Aphrodite am gestirnten Himmel einherzieht? Es kann offenbar nicht zweifelhaft sein,[4] diese Ziege ist eine himmlische; sie ist die *οὐρανία αἴξ*, die mit ihren Zicklein, den zwei *ἔριφοι* am Sternenhimmel steht. Der helle Stern auf der linken Schulter des Fuhrmanns, des *ἡνίοχος*, hieß *αἴξ*, und die zwei kleineren Sterne an der linken Hand desselben waren die *ἔριφοι*. Fuhrmann und Ziege waren unabhängig voneinander entstandene Benennungen, die erst später in jener Weise kombiniert wurden; während der Name *ἡνίοχος* wahrscheinlich aus der Gestalt des ganzen Sternbildes genommen ist, bedeutete der dem größten seiner Sterne anhaftende Name *αἴξ* vielleicht ursprünglich nur den „Stürmer", den Sturmstern;[5] denn sein Aufgang bedeutete nach alter Wetterregel Sturm; vielleicht ist es einer der alten Tiernamen, die auch für einzelne Sterne vorkommen;[6] in jedem Falle wurde das Wort als Tiername „Ziege" verstanden und dann später diese mit der in der Mythologie wichtigsten Ziege identifiziert, die das Zeuskind auf Kreta genährt hatte; diese himmlische Ziege ward nun als Tochter des Helios bezeichnet; indem man weiter die *αἰγὶς* des Zeus aus ihr zu erklären suchte, machte man sie zu einem schrecklichen Wesen, das Zeus tötete. Schon in Musaios Theogonie war die Sage von dieser Stern-Ziege erzählt,[7] und Epimenides benutzte den Musaios.[8] Zu der Ziege fanden sich leicht auch die Böckchen am Himmel in jenen zwei kleineren Sternen; sie sollten in des Kleostratos

600

---

[1] Milchhöfer-Dressel in Athen. Mitteil. II, S. 420, Nr. 261. Der Marmor schien mir einheimischer zu sein. [Arndt, Einzelaufnahmen 1314.]

[2] Der eine Eros in kühner Bewegung vom Rücken gesehen, herabstürzend. Die Leiter rechts daneben ist ganz dunkler Bedeutung.

[3] Stephani, Compte rendu de la comm. imp. 1859, Taf. 4, 1; S. 126.

[4] Wie schon O. Roßbach, Griech. Antiken des Museums in Breslau, 1889, S. 32 f. für einige der genannten Denkmäler erkannt hat.

[5] So Buttmann, Über die Entstehung der Sternbilder auf der griechischen Sphäre in den Abhandl. der Berliner Akademie 1826, S. 37 ff.

[6] Dies pflegt man in neuerer Zeit anzunehmen.

[7] Eratosth. catast. 13 p. 100 ff. Robert. Vgl. dazu Rehm, Mythograph. Untersuchungen über griechische Sternsagen, München 1896, S. 44 f.

[8] Vgl. Rehm a. a. O. S. 45.

(ins sechste Jahrhundert gehörigem) astronomischem Gedicht zuerst erwähnt worden sein,[1] waren aber wahrscheinlich auch viel älter.

Daß man nun, wie die besprochenen Denkmäler lehren, wenigstens seit dem Ende des fünften und besonders während des vierten Jahrhunderts die Aphrodite als Licht- und Sterngöttin gerade auf dem von den *ἔριφοι* begleiteten Sterne *αἴξ* reiten ließ, hat ohne Zweifel hauptsächlich[2] darin seinen Grund, daß die Ziege wie der Bock ein der Aphrodite ohnedies heiliges und ihr als Opfer genehmes Tier war; und gerade der Pandemos wurden in Athen weiße Ziegen geschlachtet und auf Kos war das Opfer der Pandemos ein weibliches Zicklein. Da es nun ein alter weitverbreiteter Typus der Kunst ist, die Gottheiten auf den ihnen heiligen Tieren reitend darzustellen, dürfen wir diesen auch bei jener Darstellung
601 der Aphrodite zu Grunde liegend denken. Doch die Identifikation der Aphrodite als Reittier dienenden Ziege mit dem Sterne *αἴξ* konnte natürlich nur stattfinden, wenn die Göttin als himmlische Lichtspenderin galt wie die „allerleuchtende" Pandemos.

Pausanias bezeichnet als Reittier der Pandemos des Skopas indeß nicht die Ziege, sondern den Bock (*τράγος*). Allein bei nur etwas Unachtsamkeit war darin gar leicht ein Irrtum möglich, besonders da das Gewand um die Füße der Göttin die für das Geschlecht charakteristischen Teile des Tieres großenteils verdeckt haben wird. Auch hat vielleicht der Name *ἐπιτραγία*, den die Göttin in einem attischen Kulte führte,[3] dazu beigetragen, so wie er es unter den Neueren wenigstens veranlaßt hat, daß die Pandemos auf der Ziege gewöhnlich als *ἐπιτραγία* auf dem Bocke bezeichnet ward. Die *ἐπιτραγία* kann sehr wohl auf einem Bocke reitend dargestellt worden sein — obwohl der Name eigentlich nur die Bocksgöttin, die geile bedeutet[4] — allein die von uns besprochenen erhaltenen Darstellungen beziehen sich offenbar alle auf die Pandemos auf der himmlischen Ziege.

Von diesen Bildwerken ist aber, wie die Kopien auf den Münzen beweisen, die Pandemos des Skopas nicht zu trennen; denn der jener auf dem Sterne *αἴξ* reitenden Lichtgöttin Pandemos besonders charakteristische Zug, das über den Hinterkopf gezogene bauschende Gewand war der Pandemos des Skopas

---

[1] Hygin. 2, 13; vgl. Robert, Eratosth. catast. reliquiae p. 224. 226.

[2] Mitgewirkt mag haben, daß die *οὐρανία αἴξ* als besonders glückverheißend galt (Suidas s. v. *αἴξ οὐρανία*; Photius lex. p. 361, 5; vgl. Kratinos frg. 21, Meineke II, p. 160) und Aphrodite ja spezielle Glücksgöttin ist.

[3] Nach der Inschrift eines Theatersessels, CIA. III, 335. Aus der Legende bei Plut. Thes. 18 ist wohl zu schließen, daß das gewöhnliche Opfertier auch dieser Göttin indeß die Ziege, nicht der Bock war. Die Legende ist natürlich rein ätiologisch erfunden, um den Kultnamen zu erklären. Die richtige Deutung des Namens gibt Böhm im Jahrb. d. Inst. 1889, S. 210. Daß die *ἐπιτραγία* mit der Pandemos identisch gewesen sei, wie gewöhnlich angenommen wird, ist weder irgendwo überliefert noch irgend wahrscheinlich.

[4] Vgl. Böhm a. a. O.

ebenso eigen wie jenen erhaltenen Denkmälern; auch der heftige Lauf des Tieres ist den meisten der letzteren ebenso wie jener skopasischen Statue eigentümlich, 602 und wir bemerkten oben (S. 598) [S. 480], daß gerade ein Votivrelief der attischen Pandemos diese der elischen Statue überaus ähnlich darstellt. Sind diese Werke unzertrennlich, so folgt daraus aber mit größter Wahrscheinlichkeit, daß auch das Tier der elischen Pandemos die Ziege, nicht der Bock war.

Im späteren Altertum scheint man die Göttin auf der himmlischen Ziege auch als Selene aufgefaßt zu haben (Hesych. s. v. *οὐρανία αἴξ . . . κατ' ἐνίους ἡ Σελήνη τῇ αἰγὶ ἐποχεῖται· ταύτῃ δὲ τὰ γύναια ηὔχετο . .*.); die Frauen beteten zu ihr als Liebesgöttin;[1] Mondgöttin und Aphrodite sind hier verschmolzen, wovon es ja auch sonst Spuren gibt (vgl. Plut. Amat. 19; die kyprische mannweibliche Aphrodite erklärte Philochoros für Selene, frg. 15 Müll., Macrob., sat. 3, 8). Auf dem oben S. 599 [S. 481] erwähnten spartanischen Relief glaubten die Beschreiber den Rest einer Mondsichel auf dem Kopfe der auf der *οὐρανία αἴξ* reitenden Göttin zu erkennen; und bei der auffallenden Scheibenform des Pariser Reliefs aus Athen (oben S. 598 [S. 480]) möchte man fast an eine Anspielung auf die Mondscheibe denken. Daß aber die herrschende Vorstellung bei unseren Denkmälern doch sicher die der Aphrodite ist, geht insbesondere aus dem häufig hinzugefügten Eros hervor. Auch die Strahlen, welche die Göttin auf unserer Terrakotta Fig. 10 hat, sind Strahlen, wie sie Helios und den Sternen, aber nicht der Selene zukommen, deren mildes Licht durch eine Scheibe oder Mondsichel, nicht durch Strahlen angedeutet wird.[2]

Hier ist der Ort auch eines Denkmals zu erwähnen, auf dem man Selene 603 erkannt hat, wo ich lieber Aphrodite Pandemos dafür einsetzen möchte. Es ist das schöne Relief einer korinthischen Spiegelkapsel[3] des vierten Jahrhunderts und zwar wohl der ersten Hälfte desselben, also ein Denkmal gleicher Art und Epoche wie die oben S. 598 [S. 480] besprochene Spiegelkapsel mit der Pandemos auf der Ziege. Hier wird eine vollbekleidete Göttin, die wieder den Mantel über den Hinterkopf gezogen hat, *ἐν κοτύλῃ* getragen vom bocksbeinigen Pan; ein großer

[1] Vgl. W. H. Roscher, Selene und Verwandtes S. 43. 105. Roscher's Lexikon der Mythol. II, 3157 f. 3176 f.

[2] Vgl. die richtigen Bemerkungen von Rubensohn in Athen. Mitteil. 1895, S. 361. Auch auf dem von Savignoni kürzlich im Journ. of Hellen. Studies XIX, 1899, Taf. 10 publizierten attischen Krater trägt Selene nur ein Diadem mit emporstehenden Spitzen, das auch sonst vorkommt, und keineswegs den Strahlenkranz. Bei Aphrodite ist der Strahlenkranz sonst bis jetzt nicht nachgewiesen worden; denn die Münze Müller-Wieseler, Denkm. ant. Kunst II³, 255b, S. 189 ist eine ganz zweifelhafte Aphrodite, und die von Stephani, Nimbus und Strahlenkranz S. 54 genannten etruskischen Spiegel, Gerhard, Etr. Sp. 59, 3. 4, zeigen in elendester Ausführung eine ganz unbestimmte Figur.

[3] Archäol. Zeitung 1873, Taf. 7, 1, S. 73 (Dilthey); Fröhner, Bronzes ant. de la coll. Gréau 1885, S. 121, Fig. 604; Roscher, Selene und Verwandtes Taf. 1, 1 S. 4; derselbe, Nachträge zu meinem Buche über Selene, Wurzener Programm 1894/95 S. 2; Roscher's Lexikon d. Mythol. II, 3122; Preller-Robert, Griech. Mythol. I, S. 455, Anm. 2.

Stern hinter dem Haupte der Göttin deutet auf ihre Lichtnatur und ist zugleich der Deutung auf die Mondgöttin ungünstig;[1] dagegen alles zu Aphrodite paßt, nicht zum wenigsten auch der voranschwebende Eros mit der Fackel. Man hat an die Sage von der Liebe des Pan zu Selene gedacht, die aber erst von Nikander aus dem Dunkel lokaler Existenz hervorgezogen zu sein scheint; solche abgelegene Lokalsagen pflegen aber erfahrungsgemäß auf jener Denkmälerklasse nicht zu erscheinen. Auch ist der Typus des Tragens der Göttin auf dem Rücken durchaus nicht für den Ausdruck eines Liebesverhältnisses geeignet. Ich vermute auch hier
604 Aphrodite Pandemos; die Stelle der *αἴξ*, der Ziege als Reittier, vertritt der ziegenbeinige Pan (*αἰγιπόδης*) als Diener Aphrodites, der wohl hier auch als Lichtgott gefaßt ist, Pan der *χρυσόκερως* (Kratinos frg. 22, Meineke II, 182); vielleicht ist gar auch eine Anspielung auf das Pan- in Pandemos beabsichtigt.

Eine offenbare Verwandtschaft und innige Beziehung aber verbindet die Darstellungen der Aphrodite, welche die Ziege, und diejenigen derselben Göttin, welche sie den Widder[2] oder den Schwan als Reittier benutzen lassen. Hier wie dort geht der Ritt der Göttin teils durch die Luft, teils über das Wasser dahin, und seit dem Ende des fünften Jahrhunderts findet sich hier wie dort das Motiv des bogenförmig sich blähenden Mantels hinter dem Kopfe; endlich erscheinen seit jener Epoche auch hier wie dort deutliche Anzeichen, daß die Göttin als Licht- und Sterngöttin gedacht ist. Eine getriebene Kupferplatte in Paris, die hellenistischer Zeit zugeschrieben wird,[3] zeigt die Göttin halbnackt, in der Rechten einen Spiegel, neben sich die Taube, also ohne Zweifel Aphrodite, auf dem Widder, umgeben von sieben Sternen. Das Relief einer römischen Lampe[4] stellt die Göttin mit der Fackel in der Hand, mit Strahlenkranz und Bogengewand auf dem eilenden Widder dar. Auf Denkmälern des strengen Stiles reitet die Göttin auf dem Widder über
605 das Wasser oder sie hält sich schwebend an dem eilenden Tiere.[5] Ebenso reitet

---

[1] Dies wird mit Recht auch von O. Roßbach, Griech. Antiken in Breslau S. 34, betont; doch ist sein Gedanke, Pan vertrete hier den Capricornus, nicht glücklich; Eratosthenes catast. 27 vergleicht, offenbar von dem ähnlichen Namen ausgehend, die Gestalt des *Αἰγόκερως* mit der des *Αἰγίπαν*, indem auch bei jenem der Unterteil tierisch sei und auch er auf dem Kopfe Hörner trage; daß aber die Gestalt des *Αἰγόκερως* eine von der des Pan völlig verschiedene war, ist aus den Darstellungen bekannt.

[2] Vgl. Bethe im Jahrb. d. Inst., Arch. Anzeiger 1890, S. 27 f. Hinzuzufügen ist namentlich der etruskische Spiegel, Fröhner, Bronzes ant. de la coll. Gréau, 1885, Nr. 575, S. 114, wo die Göttin auf dem Widder durch das Wasser reitet, das Gewand bogenförmig über dem Kopfe emporziehend. Der Spiegel geht auf ein Vorbild des freien Stiles des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurück.

[3] Archäol. Zeitung 1862, Taf. 166, 4, S. 304 (Gerhard). Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes de la bibliothèque nationale Nr. 259. Vgl. Kalkmann im Jahrb. des arch. Instit. I, 1886, S. 246, Anm. 98.

[4] Archäol. Zeitung 1850, Taf. 15, 2; Roscher, Selene und Verwandtes Taf. 2, 3; Roscher's Lexikon der Mythol. II, 3140.

[5] Sog. melische Reliefs strengen Stiles, über die zuletzt Bethe im Jahrb. des arch. Inst.,

sie auf dem Schwane über das Wasser schon in strengerer Kunst.[1] Auf einem schönen attischen Vasenbilde vom Ende des fünften Jahrhunderts geht der Flug des Schwanes über das Wasser hin, und die Göttin, der Eros voranschwebt, hält das als großer runder Bogen hinter ihr bauschende Gewand, und dies an das Himmelsgewölbe erinnernde Gewand ist mit goldenen Punkten besät, die Sterne bedeuten, und oben am Himmel stehen gleiche goldene Sterne, die sich unten im Wasser spiegeln.[2] Auf einem Relief aus Südrußland wird die Göttin auf dem Schwane durch beigefügte Inschrift als Aphrodite Urania bezeichnet.[3] Es ist Aphrodite die Herrin des Himmels und der Sterne.

Nach der bei der Ziege gemachten Erfahrung werden wir es als sehr wahrscheinlich bezeichnen, daß die Künstler wenigstens seit Ende des fünften Jahrhunderts auch bei Schwan und Widder an die Sternbilder gleichen Namens gedacht haben, und daß die himmlische Göttin Aphrodite in jenen Bildern auf Sternen reitend gedacht ist, die aus dem Okeanos aufsteigen oder am Himmel einherziehen.[4]

Es gesellt sich aber noch ein weiteres Reittier gleichen Sinnes zu den genannten: das Pferd. Ein schöner Klappspiegel aus Eretria, der noch in die Epoche gegen Ende des fünften Jahrhunderts gehört,[5] zeigt auf der einen Seite Aphrodite mit dem wehenden Schleier auf dem Schwane reitend, auf der anderen Seite eine in der Tracht und ihrem ganzen Äußeren jener völlig gleiche Göttin, die auf einem Rosse über das Wasser hin reitet, das durch Wellen und einen Delphin angedeutet ist; auch ihr wallt der Mantel vom Hinterhaupte herab; es ist offenbar, daß beide Male dieselbe Göttin gemeint ist. Auch eine andere etwas jüngere Spiegelkapsel[6] zeigt Aphrodite zu Roß; auch literarisch ist Aphrodite ἔφιππος bezeugt.[7] Es scheint mir nach jenem Relief von Eretria, wo das Bild als Gegenstück zur Schwanenreiterin 606

Arch. Anzeiger V, 1890, S. 27 gehandelt hat. Auch das von Roßbach, Griech. Antiken in Breslau Taf. 1, 1 publizierte Stück gehört hierher; denn der Pferdehals und Kopf ist, was Roßbach nicht bemerkt hat, angesetzt und nicht zugehörig: das Tier ist der Widder. Etwas strengen Stiles sind auch noch die cyprischen Münzen bei Luynes, Numism. et inscr. cypr. Taf. 5, 3; 6, 5, S. 28, die eine gewandete Frau neben dem eilenden Widder, den sie mit der Rechten umhalst, in schwebender Stellung zeigt. Die Deutung auf Aphrodite ist die einzig wahrscheinliche.

[1] Auf sog. melischen Reliefs strengeren Stiles (Schöne, Griech. Reliefs Taf. 32, 130).

[2] So nach der wohl richtigen Auffassung von Kalkmann im Jahrb. d. Inst. I, 1886, S. 241.

[3] Stephani, Compte rendu 1877, S. 246.

[4] Auf Münzen der Kaiserzeit von Aphrodisias reitet Aphrodite, halbbekleidet, mit bogenförmigem Gewand, auch auf dem Sternbild des Capricornus, dem Ziegenbock mit Drachenschwanz, s. Imhoof-Blumer, Griech. Münzen Taf. 9, 28; vgl. Berl. Numismat. Zeitschr. 1895, S. 130.

[5] Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. 1893, Taf. 15, S. 214 (Mylonas).

[6] Bull. dell' Inst. 1870, S. 36.

[7] Schol. Ven. Il. B 820; Serv. Verg. Aen. 1, 720; die von Stephani, Compte rendu 1867, S. 48 Anm. angeführte Stelle. Aeneas soll seine Mutter als ἔφιππος verehrt haben. Bei Sophokles Oed. Col. 693 heißt Aphrodite χρυσάνιος.

erscheint und der Ritt über das Wasser hin geht, sehr wahrscheinlich, daß das Pferd das Sternbild ἵππος ist, das bekanntlich erst in späterer Zeit durch Übertragung der Pegasossage Pegasos genannt ward, vorher aber ein einfaches Pferd war. Auch hier berührt sich indeß die Bildung der himmlischen Aphrodite mit der der Selene; denn auch diese ward als Reiterin zu Roß gebildet.

Von diesen Typen nun sind am ältesten und weitesten verbreitet diejenigen der Aphrodite auf dem Widder und auf dem Schwane. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß diese Tiere von Anfang an schon die gleichnamigen Sternbilder bedeuteten. L. von Schröder hat in seinen ergebnisreichen Untersuchungen über die Wurzeln des Begriffs der griechischen Aphrodite[1] gezeigt, daß die Verbindung der Göttin mit Schwan und Widder auf uralte Vorstellungen zurückgeht, indem die indischen 607 Apsaras, welche diejenige Dämonenklasse vertreten, aus der einst Aphrodite sich individualisiert haben muß, sowohl in Schwanengestalt wie als Schaf (mit zwei jungen Widdern) erscheinen; Bock und Ziege aber sind wahrscheinlich nur alte Varianten vom Schaf, wie auf Bock oder Geiß reitende germanische Elbinnen vermuten lassen.[2]

Die Verbindungen der Aphrodite mit jenen Tieren entstammen ursprünglich offenbar dem Begriffe einer mächtigen am Himmel waltenden Göttin, und die Tiere sind dämonische Gestaltungen der am Himmel ziehenden Wolken.

Als die Aphrodite der Griechen dann von diesen mit der Astarte der Phöniker, der Himmelsgöttin, der „Astarte des erhabenen Himmels"[3] identifiziert ward, drang der Einfluß dieser vornehmlich in den Sternen waltenden Göttin ein. Und diesem Einfluß ist es vermutlich zuzuschreiben, wenn jene alten Wolkentiere, auf denen Aphrodite am Himmel einherzog, zu Sternen umgedeutet wurden.[4] Die in dem Namen Pandemos gefestigte alte Vorstellung der Himmels- und Lichtgöttin aber eignete sich ganz besonders den Typus des auf Sternen Einherreitens an. Pandemos und Urania waren sachlich nicht verschieden.

---

[1] L. v. Schröder, Griech. Götter und Heroen, 1. Heft, Aphrodite, Eros und Hephästos, 1887, S. 1 ff.

[2] Vgl. ebenda S. 49.

[3] Wie sie in der Grabinschrift des Eschmunʿazar heißt, vgl. Ed. Meyer in Roscher's Lexikon der Mythol. I, S. 652. 2872. Auch die von den Griechen mit ihrer Urania identifizierte persische Anaitis ist Sterngöttin; sie erscheint von einem großen Strahlenkranze umgeben auf einem griechisch-persischen Zylinder des vierten Jahrhunderts (bei Stephani, Compte rendu 1882/83, Taf. 5, 3; in meinen Antiken Gemmen Bd. III, S. 120).

[4] Vielleicht ging diese Umdeutung speziell von Korinth aus, wo der Einfluß der phönikischen Himmelsgöttin besonders stark gewesen zu sein scheint. Zu beachten ist, daß die wahrscheinlich korinthischen Spiegelkapselreliefs für die Typen der auf Sternen reitenden Göttin ein Hauptmaterial liefern; auch unsere Terrakotta Fig. 10 könnte nach Technik und Stil am ehesten in Korinth gefertigt sein; dazu würde der Fundort des einen wie des anderen Exemplares (Theben und Mykenä) sehr wohl passen. [Vgl. oben S. 478, 3.]

NEUE DENKMÄLER ANTIKER KUNST III
ANTIKEN IN DEN MUSEEN VON AMERIKA
(SITZUNGSBERICHTE DER PHILOS.-PHILOL. KLASSE DER KGL. BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1905
Mit 9 Tafeln [= Textabbildungen])

Da die neuaufstrebenden Museen in den Vereinigten Staaten Nordamerikas 241 in Europa noch wenig bekannt sind und doch schon eine größere Reihe bemerkenswerter Antiken enthalten, so glaube ich, etwas Nützliches zu tun, indem ich im folgenden einige Mitteilungen veröffentliche, die auf Notizen beruhen, welche ich im Herbste 1904 bei Gelegenheit einer Reise zu dem großen internationalen wissenschaftlichen Kongresse zu St. Louis nehmen konnte.

ST. LOUIS

Ich beginne mit der Stadt St. Louis selbst, die ein Museum of Fine Arts besitzt. Die kurze Notiz über dieses Museum in Bädekers nützlichem Reisehandbuche ließ mich nicht vermuten, daß dasselbe auch Antiken enthält. Um so mehr war ich überrascht, dort einige ganz interessante Dinge zu finden; vor allem eine hübsche kleine Vasensammlung, aus der ich hervorhebe:

1. Eine sehr gute und vollständig erhaltene späterkorinthische Kanne; die Form fehlt bei Wilisch, Die altkorinthische Tonindustrie (1892); sie gleicht derjenigen rhodischer Kannen (Jahrb. d. Inst. I, 1886, S. 138), hat jedoch nicht kleeblattförmigen, 242 sondern Schnabelkannenausguß. Der blaßgelbe korinthische Ton ist nur unten am Fuße sichtbar, im übrigen ist die Oberfläche, wie gewöhnlich bei den späterkorinthischen Vasen (vgl. meinen Berliner Katalog Nr. 1652 ff.), mit rotem Überzug bedeckt. Am Henkelansatz ein feiner weiblicher Kopf in hohem Relief. Die reiche Bemalung verwendet viel Weiß; Palmetten und Lotos, zu den Seiten zwei Hähne (mit Lotosknospen) und zwei Knappen zu Roß; in den Ecken Lotosknospen.

2. Späterkorinthische Büchse der Form Wilisch Taf. I, 13, Berliner Katalog Form 106. Die drei plastischen Köpfe zeigen den hellgelben korinthischen Ton, das übrige hat den roten Tonüberzug. Fries von hockenden Greifen mit Spitzohren und Aufsatz (wie Roschers Lexikon I, 1760), Sirenen und Sphinxen.

3. Ältere schwarzfigurige Schale der Art wie Berlin 1754 f., Pottier, Vases du Louvre II, Taf. 68, F. 65, d. h. mit über den abgesetzten Rand übergreifendem Bild. Auf beiden Seiten wiederholt: in der Mitte Monomachie von zwei Helden

zu Fuß, zu beiden Seiten je ein Jüngling, der ein in Vorderansicht dargestelltes Roß am Zügel bereit hält, dahinter je ein Mann im Mantel. Die Hopliten sind also von ihren Rossen abgestiegen, die von Knappen gehalten werden. Innenbild: Chimäre. Tonoberfläche matt, nicht glatt. Schwerlich attisch; sicher nicht chalkidisch.

4. Später schwarzfigurige attische Amphora der Gattung Berlin Nr. 1841 ff. A. In der Mitte der zweiköpfige Kerberos, den Hermes, sich zu ihm niederbeugend, begütigt, indem er die linke Hand über ihn hält; in der Rechten trägt Hermes einen langen Stab (*ῥάβδος*), nicht das Kerykeion; es ist der Stab, der ihm speziell als Unterweltgott zukommt. Herakles erscheint halb versteckt hinter Hermes, vorsichtig sich zurückhaltend. Hinter Kerberos entfernt sich umblickend Pluton, als Greis gebildet, mit Glatze, weißem Bart und Haar, in langem Gewande mit Stab; neben ihm steht Persephone. Oben die Lieblingsinschrift ΤΙΜΟΘΕΟΣ 243 ΚΑΛΟΣ *Τιμόθεος καλός*. B. Theseus im Kampf mit dem Minotaur, dazu zwei Mantelfiguren; flüchtig. Vgl. Milani im Museo ital. di antich. class. III, S. 270, Anm. 7. Die Vase wurde 1888 zu Orbetello gefunden; als zu Rom im Kunsthandel befindlich beschrieb sie 1898 Pollak in Röm. Mitt. XIII, S. 85. Der Lieblingsname Timotheos kommt auch auf einer Cornetaner Amphora vor (Klein, Lieblingsinschr.[2] S. 36). Über die sonstigen Darstellungen von Herakles und Kerberos s. meine Abhandlung in Roschers Lexikon I, 2205.

5. Attische Amphora der gleichen Gattung wie 4. Herakles trägt den Dreifuß weg, Apoll faßt mit der Linken die Keule des Helden, mit der Rechten den Dreifuß; hinter ihm Artemis mit gezackter hoher Krone herbeieilend, hinter Herakles Athena, von ihm größtenteils verdeckt. Sehr sorgfältig und gut. Vgl. in Roschers Lexikon I, 2213.

6. Später schwarzfigurige attische Lekythos. Herakles mit dem Löwen. Die Szene ist ähnlich, aber noch reicher und interessanter behandelt wie auf der von mir in Roschers Lexikon I, 2197, Z. 63 erwähnten Lekythos gleichen Stiles im Museum zu Tarent. Der Löwe bricht aus einer Höhle hervor; er setzt die eine Klaue auf ein erlegtes Reh und erhebt brüllend den Kopf gegen Herakles, der in dem statuarischen Motive dargestellt ist, über das vgl. in Roschers Lexikon I, 2150 f. und Griech. Vasenmalerei II, S. 5 u. 8, also weit ausschreitend, die Keule in erhobener Rechten, Bogen und Pfeile in vorgestreckter Linken; er ist nackt. Hinter ihm steht, sich umblickend, Hermes mit Flügeln am Petasos, ebenso wie auf der Lekythos gleichen Stiles bei Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenb. Taf. 42, 4, und auf der Amphora Gerhard, Auserl. Vasenb. 110; vgl. Scherer in Roschers Lexikon I, 2400, 22.

7. Streng rotfigurige Kanne; Mänade mit verhüllten Armen tanzend; Beischrift *καλος*. Etwa Stil des Phintias.

8. Vorzüglicher attischer Kantharos in Kopfform, von strengem Stil, wie Berlin 2323 und 4044 f.; Sammlung Sabouroff, Taf. 69; Monuments et mémoires, 244 fond. Piot, IX, 1902, Taf. 14. Auf dem Kantharos rotaufgemalter Myrtenzweig. Der Kopf ist ungewöhnlich; es ist der einer Negerin, nicht wie sonst eines Negers,

mit Haube. Alles ist schwarz gefirnißt, nur der Mund ist rot, die Zähne weiß; auch Auge und Brauen sind aufgemalt; das Haar zeigt geritzte Wellenlinien.

9. Gute sog. nolanische Amphora, attisch. A. Zeus (mit Szepter und Mäntelchen) verfolgt Ganymedes (Mantel, ohne Attribute). Zeus hat hinten in eine flache Rolle aufgenommenes kurzes Haar. B. Ein fliehender Knabe mit Leier. Strenger Stil, aus Duris' Epoche.

10. Stamnos der Epoche um 470 v. Chr., attisch rotfigurig. A. Gelage; B. Komos.

11. Kolonnettenvase der Zeit um 450—440 v. Chr., attisch. Triptolemos auf dem Thron mit geflügelten Rädern; Demeter schenkt ein, Kora trägt zwei Fackeln; beide Göttinnen haben dasselbe Gewand, den dorischen Peplos mit gegürtetem Überschlag.

12. Weiße attische Grablekythos der feinsten Art, Stil um 450 v. Chr. Der Überzug hat gelblichen Ton. Eine Frau (das Fleisch hellweiß aufgesetzt; Firniskonture; Mantel von Zinnoberrot) steht, eine Deckelschale auf der Rechten haltend; hinter ihr ein geschweifter Lehnstuhl, gut in verkürzter Seitenansicht mit brauner Farbe gemalt. Der Kopf der Frau von entzückender Feinheit.

13. Weiße attische Lekythos; matte Konture; Stil der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts. Vor einer Stele steht ein Knäbchen im Mäntelchen, das sein Spielzeug, ein Vögelchen, auf der Linken hält; es blickt auf zu Charon (mit Pilos), der, die Rechte vorstreckend, den Kontos in der Linken, in seinem Boote steht (das rot bemalt ist). Auf der anderen Seite der Stele eine Frau mit Grabesspenden (Lekythos und Deckelschale auf Korb).

14. Eine große aber sehr übermalte weiße Lekythos.

15. Ein sehr feines großes Fragment einer Vase des spätattischen sog. Kertscher Stiles, das ich in Griech. Vasenmalerei II Text S. 41, Abb. 17 veröffentlicht habe.

16. Ein spätattischer Krater (4. Jahrhundert), Dionysos auf Panther. 245

17. Feiner spätattischer kleiner Aryballos; Aphrodite (weiß gemalt), ihre Haare waschend am Luterion; dabei Eros (weiß mit blauen und goldnen Flügeln).

18. Eine früh unteritalische Pelike (2. Hälfte des 5. Jahrhunderts). Aphrodite, mit einem Kalathos oder hoher Krone (oben mit Punkten besetzt) auf dem Kopfe, sitzt auf einem Stuhle auf einer Basis wie eine Statue, doch in anmutig lebendiger Haltung mit der Rechten das Gewand emporziehend; oben Eros, links Jüngling, rechts Mädchen. Vgl. die Aphrodite des Hauses bei der Farnesina, Monum. dell' Inst. XII, 21, die eine ähnliche Krone trägt.

19. Großer kampanischer Glockenkrater mit viel Weiß und Gelb; 4. Jahrhundert. A. Zwei Krieger und zwei Frauen; auf dem Schilde des einen Kriegers ist sehr sorgfältig ein Gorgoneion des schönen Typus, mit Flügeln, gesträubtem Haar und Schlangenknoten, also im wesentlichen wie die Meduse Rondanini, gemalt. B. Frauen und Jünglinge am Altar.

Endlich befindet sich hier eine Sammlung antiker Gläser und einiges Ägyptische.

CHICAGO

Das Art Institute of Chicago enthält einige geringe antike Marmorskulpturen: Unterteil einer Replik der sog. Venus Genetrix (Aphrodite des Alkamenes). — Schlafender Eros. — Geringwertige Köpfe und architektonische Fragmente.

Fig. 1. Nike. Ausguß einer Tonform in Chicago.

Ferner: einen guten Bronzestandspiegel mit Aphrodite und Eroten. — Mehrere gefälschte Terrakottafiguren. — Eine vorzügliche Terrakottaform mit der Figur einer schwebenden Nike. Durch freundliche Vermittelung von Professor Tarbell habe ich von der Direktion des Museums einen Gipsabdruck dieser Form bekommen, den ich auf Taf. I [hier Fig. 1] wiedergeben lasse. Die Figur hat 8 cm Höhe. Die Form war offenbar bestimmt, Tonfiguren daraus herzustellen. Die Arme fehlen; sie sollten nach der bekannten Gewohnheit der Technik der jüngeren Terrakotten frei modelliert und angesetzt werden. Nach den Schultern zu schließen scheint es, daß beide Arme erhoben gebildet werden sollten. Die unter dem vorgesetzten Fuße im Abdruck stehenbleibende Masse[1] sollte wahrscheinlich weggearbeitet werden, so daß die Figur frei in der Luft schwebend erschien. In der Rückseite, die hier schwerlich aus einer zweiten Form gebildet wurde, sollte wohl ein Loch zum Aufhängen angebracht werden. Vor allem aber werden wohl große gehobene Flügel am Rücken angefügt zu denken sein.

246

[1] Diese ist etwas gerundet, hat aber keineswegs etwa Kugelgestalt. Daß Nike auf der Weltkugel dargestellt sei, ist ausgeschlossen.

So vervollständigt muß die Figur unter den erhaltenen bedeutenderen Nikegestalten, namentlich durch die Haltung der beiden gehobenen Arme, am meisten der Kasseler Bronze geglichen haben,[1] die ein schönes klassizistisches Werk etwa augusteischer Zeit ist, das Motive des 5. Jahrhunderts benutzt. Allein vor allem berührt sich die Figur mit der herrlichen Nike des Päonios, die nur durch die Armhaltung und den Mantel abweicht, den sie als Hintergrund benutzt. Das Heraustreten des nackten linken Beines stimmt völlig mit der Nike des Päonios überein; abweichend ist nur, daß der Chiton keinen Überschlag hat wie dort, und dann ist die Stilisierung des Gewandes verschieden; bei Päonios klebt es am Körper feucht an, was hier gar nicht der Fall ist; die Faltenrücken sind hier breiter und weicher als dort, das Gewand hüllt mehr ein als bei Päonios, wo es den Körper stärker heraustreten läßt.

Von ganz besonderer Anmut und Schönheit ist der Kopf der Figur. Das Haar ist hinten oben in einen Knoten gefaßt. Die Züge, die Bildung der Augen und die Führung des Profiles weisen auf das Ende des 5. oder den Anfang des 4. Jahrhunderts. Dieser Epoche muß die Form angehören. Der Kopf erinnert sehr an gewisse schöne Terrakotten von Tarent, über die ich in diesen Sitzungsberichten 1897, II (Neue Denkm. ant. Kunst I), S. 134 f. [oben S. 444] gehandelt habe. Ver- 247 mutlich ist die Form auch tarentinisch.

Dasselbe Museum enthält ferner eine kleine Vasensammlung, aus der ich hervorhebe:

1. Spät-schwarzfigurige Hydria; Herakles bezwingt den Triton. Gänzlich übermalt; auch die Inschrift KAᒪOS HAΘIS ist modern, nur das *καλος* mag alten Spuren richtig folgen.

2. Spät-epiktetische Schale mit abgesetztem Rande, der schwarz gefirnißt ist. Innen: Silen; kein Randornament, nur tongrundiges Rändchen. Außen: A. In der Mitte bezwingt Theseus den Stier, zu den Seiten je ein Zweikampf. B. Kampf; übermalt.

3. Große Schale aus dem Atelier des Meisters der Penthesileaschale (s. Gr. Vasenmalerei I, S. 283 f.). Innen und außen Jünglinge und Mädchen in ruhigem Gespräch. Im Raume zweimal etwas wie ein Stickrahmen oder dgl.

4. Die merkwürdige, im American Journal of Archaeol. 1899, Taf. 4, S. 331 ff. (Ernest Gardner) veröffentlichte Kolonnettenvase, deren Bild von Ernest Gardner offenbar richtig auf den rasenden Athamas bezogen worden ist. Es ist eine bis jetzt ganz einzig dastehende überaus merkwürdige Darstellung, von der ich mit Gardner vermuten möchte, daß sie mit der uns leider gänzlich unbekannten Tragödie Athamas von Äschylos zusammenhänge, indem die Vase der Zeit dieses Dichters angehört. Die Vase ist vielfach gebrochen und manches ward übermalt; doch teilt mir Professor Tarbell mit, daß er neuerdings eine Reinigung des Bildes

---

[1] Abg. Studniczka, Die Siegesgöttin, Taf. 4 (Jahrb. für klass. Philol. 1898, S. 391).

vorgenommen und konstatiert habe, daß alles Wesentliche antik und so wie in der Abbildung sei. Ich füge zu dieser nur hinzu, daß Athamas' Haar und Bart mit gelblichem Firnis gemalt, also als blond bezeichnet ist.

5. Ein Stamnos von großartigem Stile der Zeit um 460—450 v. Chr. Eine Bakchantin in dorischem Peplos, in Vorderansicht, den Kopf nach der Seite wendend, bekränzt den Stamnos, den eine zweite hält, mit Efeu; dabei ein heiliger Tisch mit einem Kantharos; rechts eine dritte Bakchantin mit Thyrsos. Über diese Gattung 248 von Stamnoi (deren weitaus schönstes Exemplar der Neapler ist, den ich Griech. Vasenmalerei I, S. 193 ff., Taf. 36/37 behandelt habe) vgl. Percy Gardner im Journal of Hell. Stud. 1904, S. 311 ff., der sie wohl mit Recht auf das Choenfest der Anthesterien bezieht. [Frickenhaus, 72. Berl. Winckelmannsprogr. Taf. IV. Petersen, Arch. Anz. 1913 S. 32.]

6. Guter Kantharos in Form eines weiblichen Doppelkopfes (vgl. oben S. 243 Nr. 8 [S. 488]); der Gefäßteil zeigt hier weißen Überzug mit einfachem schwarzem Ornament.

7. Frühunteritalischer Krater, angeblich aus Capua, was ich bezweifle. Im Stile verwandt dem Pariser Krater, Griech. Vasenmalerei Taf. 60, 1; Text I, S. 300 ff.; doch ist offenbar viel ergänzt, besonders im oberen Teile der Vase, auch scheinen einige Köpfe modern. Die sicher echten Teile zeigen ähnliche prachtvolle Ausführung der ausdrucksvollen, in Vorderansicht dargestellten, mit Stirnfalten versehenen Köpfe wie jener Pariser Krater. Herakles bezwingt den Stier, rechts Hermes und oben, sitzend, Apollon, links Zeus.

Eine andere und zwar eine sehr reichhaltige Sammlung von Altertümern besitzt das Field Columbian Museum zu Chicago, das auf dem Terrain der früheren Weltausstellung steht. Ich erwähne daraus:

1. Gute alte Chiusiner Aschenurne mit unbärtigem Kopfe und Armansätzen (vgl. Milani im Museo ital. di ant. class. I, S. 289 ff.).

2. Eine Anzahl alter Grabfunde aus Narce wie die der Monum. ant. dei Lincei Band 4.

3. Andere ältere Grabfunde aus Italien, darunter ein Kammergrab des 7. Jahrhunderts aus Vulci mit italisch-protokorinthischen und italisch-korinthischen sowie Buccherovasen, Bronze- und Eisengeräten.

4. Zwei grobe etruskische Tuffsarkophage mit Deckel, in lebhaften, direkt auf den roh behauenen Tuff gesetzten Farben mit Figuren und Ornamenten bemalt. Der Grund ist dunkelblau, die Figuren sind rot und gelb; einzelne Teile blau mit gelbem Kontur. Der Stil gleicht dem schwarzfiguriger etruskischer Vasen. Es sind Hunde, Seepferde, Sphingen, Schwäne und Ornamente (Lotos) dargestellt. Ein 249 ganz gleichartiges Exemplar aus Cività Castellana ist in Berlin und Arch. Anzeiger 1903, S. 38, Nr. 33 abgebildet und beschrieben.

5. Etruskische Aschenkiste von Terrakotta mit gewölbtem Deckel; die Malerei darauf ist gefälscht nach dem Vorbilde etruskischer Grabmalereien, die Inschriften nach attischen Vasen.

6. Greifenkopf von Bronze, von etruskischer Arbeit, Ansatz von einem Gerät; merkwürdig durch den Rest auf die Bronze gesetzter antiker roter Bemalung.

7. Verschiedene Bronzegefäße; eines mit einem Henkel des Typus wie Olympia Bd. IV, die Bronzen Nr. 913; Pfannenhenkel in Jünglingsgestalt mit Widdern (vgl. Olympia IV, Nr. 83).

8. Die beiden großen intakt erhaltenen bronzenen Badewannen aus der Villa von Boscoreale, die Monum. ant. dei Lincei VII (1897) S. 422 abgebildet sind; die Löwenköpfe der einen sind von vortrefflicher Arbeit. — Ebendaher stammt ein Rundtisch von Bronze mit Bronzevasen (Monum. ant. VII, S. 478).

9. Zwei vorzügliche ganz erhaltene arretinische Näpfe (einer mit Rankenfries); Stempel Vitalis.

10. Knapp halblebensgroße italische Terrakottafigur etwa des 2. Jahrhunderts v. Chr., vermutlich aus einem Giebelfelde; den linken Fuß aufstellender Jüngling.

11. Ein merkwürdiges weibliches Brustbild, etwas unterlebensgroß, unterhalb der Brüste abgeschnitten, aus feinem Kalkstein, von italischer grober Arbeit, etwa des 3.—2. Jahrhunderts v. Chr., mit einem goldgelb bemalten Torques um den Hals; die Farben sind direkt auf den Stein gesetzt: das Fleisch hat rote Fleischfarbe, das Gewand ist blau, das Haar schwarz; goldgelb sind außer dem Torques auch die den Chiton haltenden Schulterbänder.

12. Eine sehr interessante, wie ich glaube, alexandrinische Figur. Provenienz unbekannt; etwa ein Drittel lebensgroß; eine Kombination von Marmorskulptur und Plastik in Stuck. Durch gefällige Vermittlung von Professor Tarbell habe ich Photographien davon erhalten und gedenke demnächst in anderem Zusammenhange darüber zu handeln.

13. Große angeblich tarentinische schlanke Reliefvase mit Gold. Achill leier- 250 spielend. Vollständig gefälscht (ebenso wie drei ähnliche in New York, s. unten).

WASHINGTON

In dem bunten Durcheinander des National Museum finden sich in der Abteilung „pottery" zahlreiche cyprische Vasen, darunter auch zwei kleine mykenische; cyprische Bronzewaffen der Bronzezeit; einige gute römische Lampen.

Das Smithsonian Institute enthält eine Menge indeß meist geringwertiger Altertümer. Zahlreiche geringe etruskische (auch einige apulische) Vasen, viele Bronzegeräte (Fibeln, Gefäße u. a.) aus Italien. Mehrere gefälschte Terrakottafiguren. Dazu jedoch auch einige bemerkenswerte Vasen:

1. Schwarzfigurige attische Amphora, Form Berlin 28, in Amasis' Art. A. Ein jugendlicher Sieger in einem Kampfspiele, nackt, mit Zweigen in beiden Händen, steht vor dem sitzenden Kampfrichter, der ihn zu kränzen scheint. Hinter dem Sieger trägt ein Freund (im Mantel) ihm den Siegespreis, einen großen Dreifuß, auf dem Kopfe. Dahinter noch zwei nackte Jünglinge. B. Fragmentiert; nur

erhalten ein Krieger in dem bei Amasis beliebten Klappenpanzer (mit Weiß), dahinter ein Greis.

2. Schale des Tleson. A. Die übliche Inschrift TLESONHONEAPXO EPOIESEN *Τλεσον ho Νεαρχο ἐποιεσεν.* B. Nur TLESONHOXI. Beiderseits eine Sphinx. Innen kein Bild. Zu den Tlesonschalen vgl. meinen Berliner Katalog 1759 f.; Gsell, Fouilles de Vulci (1891) S. 506; Pottier, Vases du Louvre II, F 86.

3. Spätepiktetische Schale, fragmentiert. A. Athena besteigt das Viergespann, das eben erst angeschirrt wird von zwei Jünglingen; wahrscheinlich ist hier Erichthonios mit einem Genossen, der Erfinder des Viergespannes, gemeint. Athena hat die Ägis um die Schultern. B. Viergespann und Silen, fragmentiert.

251 4. Schale von einem Schüler und Nachahmer des Duris. Innenbild: ein Jüngling tritt, nackt, mit Halteren in den Händen vor einem Manne (mit Stab) zur Musterung an. Rings Mäander mit Kreuz. Außen: A. Ein Knabe (Mantel um Unterkörper) sitzt und liest in einer geöffneten Rolle, auf welcher fünf Zeilen Schrift flüchtig angedeutet sind (kenntlich der Anfang MAΘ . . .); vor ihm ein Knabe mit der Leier; dann ein bärtiger Pädagoge, in Vorderansicht stehend, die Rechte einstemmend, auf den Stock gestützt, den Kopf nach links wendend. B. Ein Knabe mit verschnürtem Diptychon, rechts noch ein Knabe, links der Pädagoge. Die Schale steht in nächstem Zusammenhang mit der bekannten Schuldarstellung des Duris, Berlin 2285. Der Stil der Figuren ebenso wie des Palmettenornaments ist genau der des Duris.

5. Schale aus dem Atelier des Meisters der Penthesileaschale (Griech. Vasenmalerei I, S. 283 ff.), doch gering und flüchtig. Innen verhüllt sitzender Jüngling; auf dem Steinsitze steht ΚΑΛΟΣ, ein anderer Jüngling vor ihm. Außen (fragmentiert): Jünglinge; zweimal *καλος* mit vier- und mit dreistrichigem Sigma.

6. Attischer Schalenfuß, von einer Schale in Duris' Art etwa. Darauf geritzt NVΓ, auf der anderen Seite ΓO.

BALTIMORE

Die Johns Hopkins University besitzt eine kleine aber beachtenswerte Sammlung von Altertümern.

1. Vor allem die von P. Hartwig, Meisterschalen Tafel 17, 1. 22, 2. 30, 3. 31. 44, 1. 45. 72, 2 veröffentlichten sechs Schalen, von denen er im Texte angibt, daß sie sich im „Archäologischen Museum", im Register im „Peabody-Museum" zu Baltimore befinden. Das letztere Museum enthält nur Gipsabgüsse von Antiken; die Schalen sind, wie bemerkt, in der Johns Hopkins University. Die beste unter denselben ist die bei Hartwig Tafel 30, 3 und 31. Hartwig S. 289 irrt, wenn er die 252 Zugehörigkeit des dicken Fußes der Schale bezweifelt und auf Tafel 31 den Fuß hat nur punktiert zeichnen lassen. Der Fuß ist sicher zugehörig und gerade charakteristisch für diese Klasse von Schalen mit abgesetztem schwarzgefirnißtem Rande. Die vortreffliche lebendige Zeichnung der bakchischen Gruppen schien

mir übrigens gar nicht des Hieron, dem Hartwig die Schale zuschreibt, sondern viel mehr des Brygos Art zu zeigen. Brygos hat auch diese Schalenform mit dem abgesetzten Rande und dem dicken Fuße besonders bevorzugt, während sie bei Hieron nie vorkommt. Man vergleiche die beiden Brygosschalen in Griechische Vasenmalerei Tafel 47, auch Berlin 2309.

Außer diesen Schalen ist zu erwähnen:

2. Eine Amphora des Nikosthenes mit Faustkämpfern am Halse.

3. Sog. nolanische Amphora, strengschönen Stiles. Ein Diener des Königs Midas, in Chlamys und Petasos, mit Speer und Hund, führt den gefesselten Silen (der Oberkörper ergänzt). Das Bild gehört in die Reihe der zuletzt von Bulle in den Athen. Mitteil. XXII, 1897, S. 390 ff. behandelten Vasen.

4. Früh unteritalischer Glockenkrater, der noch ins 5. Jahrhundert gehört, dessen Bild jedoch schon den Typen der späteren unteritalischen Vasen gleicht. Drei Figuren, zwei Jünglinge und eine Frau, offenbar in die bakchischen Mysterien Eingeweihte, eilen mit Eimer, Kanne, Tympanon und Thyrsos dahin.

5. Gute spätetruskische Vase in Entengestalt mit einer geflügelten nackten Frau (einer Lasa) darauf.

6. Gute Terrakotta-Antefixe aus Tarent, Medusa u. a. in freiem Stile.

7. Fragmente von kleinen Kalksteinreliefs aus Tarent, offenbar aus den Funden in der Nekropole, aus denen auch die ähnlichen Fragmente in Berlin, Beschr. der antiken Skulpturen Nr. 885 und 999 stammen. Die Stücke gehören sowohl einem Amazonen- als einem Kentaurenkampf an. Ein Kentaur ist in den Rücken getroffen; er wird von hinten gesehen und greift mit der Linken in den Rücken. Die Arbeit ist sehr frisch und lebendig und ist dem 4.—3. Jahrhundert v. Chr. zuzuweisen.

253

8. Eine kleine aber gute Sammlung geschnittener Steine aus Cypern; auch einige Goldsachen; aus der Sammlung des Colonel Warren. Ich kannte die Sammlung schon, als sie noch auf Cypern war, und habe sie bei meinem Gemmenwerke benützt.

PHILADELPHIA

Das der University of Pennsylvania gehörige „Free Museum of Science and Art“ ist bereits ein großes und reiches Museum und scheint in raschem Wachsen begriffen. Die archäologische Abteilung desselben beginnt auch eine eigene illustrierte Zeitschrift herauszugeben, die Transactions of the Department of Archaeology, Free Museum of Science and Art, Vol. I, parts I and II, 1904. Dadurch wird man wohl in Zukunft von dem reichen Inhalte des Museums genauere Kunde erhalten.

Die babylonische Abteilung, welche die Ausgrabungen von Prof. Hilprecht enthält, soll in Bezug auf Inschriften sehr reich sein, in Bezug auf Kunstwerke ist sie es nicht. Sie umfaßt gar nichts von künstlerischer Bedeutung; auch gehören die meisten Funde der Spätzeit an.

Dagegen ist die ägyptische Sammlung reich, besonders an Funden aus der ältesten Zeit, die durch Flinders Petrie dahin gekommen sind. Auch sonst ist manches aus dessen Ausgrabungen hier; so eine gute ptolemäische Sandsteinstatue aus Koptos mit dem Gewande mit den stumpfen Zacken, wie es die Statue der Glyptothek (meine Beschreibung, 1900, Nr. 26) und andere (vgl. ebendort) ptolemäische Figuren zeigen; auch hier faßt die Linke das Gewand vor dem Leib, das einige Falten zeigt; der Kopf zeigt indeß nicht die griechisch-römische, sondern mehr die ägyptische Stilisierung. Das Stück ist kurz erwähnt bei Fl. Petrie, Koptos (1896) S. 22 als bei der Ostmauer des Temenos gefunden.

254 Ein kolossaler Kopf von rotem Granit aus Koptos stellt den Caracalla dar mit der Uräusschlange vorne am Diadem; grobe schlechte Arbeit, das Porträt aber sehr deutlich kenntlich. Hinten der stehengelassene Steinpfeiler der ägyptischen Art. Das Stück ist kurz erwähnt bei Fl. Petrie, Koptos S. 23 als auf den Stufen des Isistempels gefunden.

Hier befindet sich ferner eine große Sammlung von Gemmen aus dem Besitze von Maxwell Sommerville, dem Verfasser des Buches über „Engraved Gems, their History and Place in Art“, Philadelphia 1889, das ich in meinem Werke Antike Gemmen Bd. III, S. 434 als „ein hervorragend elendes und ganz wertloses Buch eines Dilettanten“ bezeichnet habe. Die Sammlung ist genau so elend wie das Buch; sie enthält fast nur Fälschungen; durch die Gefälligkeit der Museumsbeamten konnte ich sie Stück für Stück durchsehen; die wenigen antiken Steine sind fast alle unbedeutend und wertlos; hervorzuheben ist nur ein späthellenistischer konvexer Hyazinth mit Kybele in Vorderansicht, sowie ein großer dunkelbrauner Sard mit Dionysos und Apoll gegenüber, eine Arbeit des 1. Jahrhunderts v. Chr., vgl. Antike Gemmen Taf. 39, 25. Endlich ein Karneol, Replik des Stieropfers, Antike Gemmen Taf. 22, 55.

Sehr viel erfreulicher sind die übrigen Sammlungen, aus denen ich hervorhebe:

1. Eine Reihe von ganzen Grabfunden aus Vulci, alte Gräber a pozzo sowohl wie spätere.

2. Funde aus Narce, besonders ein Grab des 8.—7. Jahrhunderts v. Chr. mit einem Blaßgoldmedaillon in geometrischem Stil, Silbersachen, ägyptischer Smaltfigur und einer kleinen rohen Bernsteinfigur, eine nackte Göttin, die Hände an Brust und Scham legend (ähnliche aus Vetulonia in Florenz); es ist italische Arbeit nach phönikischem Typus.

3. Eine echte Replik der wertvollen großen phönikischen Smaltvase aus Corneto, die Schiaparelli in den Monumenti antichi dei Lincei VIII, 1898, Taf. 2, 31 S. 90 ff. veröffentlicht hat. Dazu aber zwei weitere Repliken in schwarzem Tone, die evident moderne Fälschungen sind.

255 4. Viel altitalisches Bronzegerät. Mit ganz Altem ist indeß auch Spätes untermischt. Gut ist ein altitalischer Helm aus Narce der bekannten Form (Notizie d. scavi 1882, Taf. 13, 8; Daremberg et Saglio, Dict. II, 2, Fig. 3419), etwas ergänzt;

zusammen gefunden mit einer großen Brustplatte in getriebener Bronze, die mit Streifen von getriebenen Zickzackornamenten geziert ist und einen herausgetriebenen Mittelgrat hat. Dies merkwürdige Stück, das die ganze Brust deckt, ist als eine Vorstufe zu dem griechischen Metallpanzer von großer Wichtigkeit.

5. Gute archaische Terrakotta-Akroterien aus Caere, wie die in Berlin und Kopenhagen. Dazu auch ein interessantes Antefix von Caere, jüngeren Stiles, wohl aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., mit dem Relief einer Aphrodite, die, bekleidet, stehend, sich anlehnt an den sitzenden jugendlichen Ares; vortrefflich lebendige Arbeit.

6. Fünf rohe etruskische Tuffsarkophage mit dem liegenden Verstorbenen; einer mit Seedrachen in Relief. Aus einer Nekropole bei Viterbo.

7. Einige cyprische Altertümer; unter diese ist indeß eine messapische „Torzella" (vgl. Röm. Mitt. 1897, S. 202 ff.) mit Palmetten, dem späteren 5.—4. Jahrhundert v. Chr. angehörig, geraten, die nun das Datum „1500—1000 B. C." trägt.

Von einzelnen Vasen ist hervorzuheben:

8. Protokorinthische Deckelbüchse mit drei Füßen, eine mir neue Form, aus einem Grabe von Narce.

9. Große altkorinthische Amphora aus Vulci mit drei Figurenfriesen um den Bauch: oben sitzende und stehende Figuren. Der Streif um den größten Umfang des Bauches zeigt ringsum einen Chortanz, Choros, sich an den Händen fassender Figuren. Darunter Fries von wettrennenden Reiterknaben. Die Amphora hat abgesetzten Hals (Berlin, Form Nr. 20, nur bauchiger); die Form ist selten im altkorinthischen Kreis (vgl. Berlin 1145), wo gewöhnlich nur die kleineren schlanken Amphoren vorkommen (Wilisch, Altkorinth. Tonindustrie Taf. 2, 21).

10. Italisch-korinthische Kanne (vgl. Berlin 1247 ff., Form Nr. 19) mit 256 einem Fries von Kriegern, die abwechselnd rot und gelblich gemalt sind; rohe Zeichnung.

11. Kleine chalkidische Amphora des Typus wie die ebenfalls echt chalkidischen Amphoren bei Pottier, Vases ant. du Louvre II, Taf. 57, Nr. E 795. 797. Auf der Schulter: A. Zwei Widder und ein Schwan; B. Eule zwischen zwei Böcken (also genau dieselben zwei Bilder wie auf den eben genannten Amphoren des Louvre). Am Bauch: A. Zwei Panther zerfleischen ein Reh. B. Palmetten-Lotoskreuz und zwei Sphinxe (weißes Fleisch auf schwarzem Grund). Über die chalkidischen Vasen und ihren eng begrenzten Kreis vgl. meine Griech. Vasenmalerei I, S. 161 ff.

12. Schlanke Amphora eigenartiger Form, ein Produkt derselben Fabrik, der wir die bekannten sog. Caeretaner Hydrien verdanken, über welche ich Griech. Vasenmalerei I, S. 255 ff. gehandelt habe. Bisher waren nur Hydrien dieser Klasse bekannt (eine andere Amphora dieser Klasse, mit Bild, ist in Boston). Der Bauch zeigt nur horizontale Streifen; am Schulteransatz Strahlen; der Fuß hat dieselbe Gestalt wie an den Hydrien und ist mit abwechselnd tongrundigen,

weiß und rot aufgemalten vertikalen Streifen bemalt, genau wie dort. Feiner, rötlicher Ton, metallisch glänzender Firniß. Die Form steht mit der der Nikosthenes-Amphoren in Beziehung, die auch dieselbe Fußform haben.[1]

13. Italisch-ionische Amphora (vgl. Griech. Vasenmalerei I, S. 93 ff.) aus Orvieto, mit ausgesparten Bildern, Knaben zu Roß galoppierend; davor ein Reh auf den Hinterfüßen stehend.

14. Sog. „tyrrhenische" Amphora; die Oberfläche hat sehr gelitten und manches ist übermalt. A. Achill lauert hinter Baum und Brunnen; Polyxena mit Hydria und Troilos zu Roß kommen heran; zwei Krieger folgen. B. Zwei Tänzer zwischen zwei Sirenen. [Amer. Journ. 1907 S. 429 ff. 1908 S. 433.]

15. Gute, später schwarzfigurige attische Amphora der Klasse Berlin 1841 ff.
257 A. Herakles im Amazonenkampf. B. Zwei Amazonen zu Roß, mit Hunden; eine hat die griechische Panzertracht, eine aber bereits die skythische Schützentracht.

16. Große schwarzfigurige attische Amphora aus Orvieto mit ausgesparten Bildern (Typus Berlin 1698 ff.). A. Athenageburt. Zeus sitzt auf dem Throne (als Stützfigur Nike) und hat die kleine Athena, die dem Kopfe bereits entstiegen ist, auf dem Schoße; links Apoll mit dem gerade bei diesem Bildtypus vorkommenden Mantel mit stumpfen Zacken (vgl. Berlin 1699); rechts Eileithyia und Ares. B. Zeus und Athena thronen nebeneinander, umgeben von anderen stehenden Gottheiten, Ares, Poseidon u. a. So veranschaulicht die eine Seite die Geburt, die andere die hohe Stellung der Göttin Athens im Olymp.

17. Amphora gleicher Art. A. Athenageburt. Athena steigt aus dem Schädel des Zeus hervor; jederseits vier Gottheiten (Poseidon, Hermes, Ares, Dionysos und Göttinen). Unter Zeus' Thron eine seltsame dämonische Gestalt: ein Mensch mit Delphinkopf und aufgebogenem Flügel. B. Viergespann; viel ergänzt.

18. Große Amphora gleicher Art, aus Orvieto. Viel ergänzt. A. Herakles mit dem Löwen im „Liegeschema" (vgl. in Roschers Lexikon I, 2297, 30 ff.), umgeben von Jolaos und Athena. Beischriften *Hεραϰ* . . . *'Ιολεος* und *'Αϑενας*; das Theta hat hier die Form mit dem Kreuz. Ferner das Ende einer Lieblingsinschrift . . . . *ϰαλος*. B. Rest einer bakchischen Darstellung mit *Διο*[*νυσος*. Der Stil ist dem des Exekias verwandt.

19. Große Amphora ohne alle Ornamente; älter schwarzfigurig; nur jederseits ein ausgespartes Bild mit zwei Männern zu Roß in Vorderansicht, die einander anblicken.

20. Die in der obengenannten Publikation des Museums von W. N. Bates auf zwei Tafeln S. 45 ff. veröffentlichte vortreffliche Amphora aus Orvieto. Die elende Abbildung gibt leider nicht den geringsten Begriff von der Feinheit der Zeichnung. A. Der tote Achilleus wird von Aias emporgehoben. Achilleus'
258 Name ist noch etwas vollständiger erhalten als die Abbildung angibt: *'Α . ιλεος*. Menelaos vertreibt einen Neger, einen Gefolgsmann des Memnon, über dem,

[1] [University of Pennsylvania. Transactions II, 1 S. 155.]

vollständig erhalten und zweifellos deutlich, als sein Name steht *'Αμασος*, was Versehen statt *'Αμάσιος* sein wird (Genetiv wie *'Αχιλεος*). Das Gewand des Achilleus ist ganz so reich und fein verziert wie auf der bekannten Exekias-amphora des Museo Gregoriano. Auf dem Schilde des Menelaos Schlange und Panther; Menelaos hat den (sog. böotischen) Schild auf den Rücken geworfen, um die Arme frei zu haben — nebenbei bemerkt ein neuer Beweis, wie sehr Robert irrte, wenn er, Reichel folgend, diese Art den Schild zu tragen nur als „mykenisch" und damit als chronologisches Merkmal für Partien der Ilias ansehen wollte (vgl. meine Rezension von Reichel in Berl. Philol. Wochenschr. 1902, S. 452); wie der „mykenische" Schild im „böotischen" nachlebte, so auch jene Art, ihn am Telamon zu tragen und auf den Rücken zu werfen (so regelmäßig bei den Wagenlenkern). B. Tod des Antilochos, sehr fragmentiert. Der Herausgeber Bates, der die Vase sehr gut erläutert, glaubte sie dem Meister Amasis zuschreiben zu dürfen; wie ich glaube, mit Unrecht. Denn sie trägt vielmehr die Kennzeichen des großen Rivalen dieses Meisters, des Exekias; ihm wird sie zuzuschreiben sein, ebenso wie die Amphora des British Museum, Walters, Catalogue II, Nr. B 209 (Wiener Vorlegebl. 1889, 3, 3), welche einem ganz wie auf dieser Vase gezeichneten Mohren, wieder einem Gefolgsmann des Memnon, den Namen *'Αμασις* beischreibt, den man fälschlich für den des Meisters gehalten hat (vgl. Löschcke in Arch. Ztg. 1881, S. 31, 9). [Amer. Journ. 1908 S. 433.]

21. Große Amphora im Typus der Andokides-Amphoren. Beiderseits rotfigurig; Ornament schwarz mit Ausnahme einer ausgesparten Palmette unter jedem Henkel. A. Apoll als Kitharode, umgeben von Leto (mit Ranke) und Artemis (mit Blüte und Zweig); die Inschriften sind eingeritzt: ᒪETO und APTE·IΔOϟ (Apolls Name ist zerstört). Auch Haarkontur und Chitonfalten sind geritzt; die Säume rot. B. Ein Jüngling mit Stiefeln, skythischer Mütze und Speeren führt zwei Rosse (mit weißen Mähnen), deren eines einen Maulkorb hat. Die Rosse 259 haben Namen, die wieder geritzt sind: ·PEϟ *'Α]ρες* (es fehlt zu Anfang nur ein Buchstabe?) und ϟKONΘON (vollständig). Der Stil ist dem des Andokides sehr nah; die Zeichnung verwendet die Relieflinien schon überall, sie ist sauber und trocken, die Köpfe sehr fein archaisch. Auf dem Fuße ist in den schwarzen Firniß, genau so, wie es Andokides selbst zu tun pflegte (vgl. Berlin 2159), die Inschrift des Meisters geritzt — die aber nicht Andokides lautet, sondern einen ganz neuen, bisher unbekannten Meisternamen gibt: MENON EΓΟΙΕϟEN *Μένων ἐποίησεν*. Diese interessante Inschrift, die bisher selbst von den Beamten der Sammlung nicht bemerkt worden war, lehrt uns einen neuen attischen Meister, einen Zeitgenossen und Rivalen des Andokides, Menon kennen, der vielleicht für manche der unsignierten Vasen in Frage kommen wird, die wir bisher allein auf Andokides zurückgeführt haben. Es ist zu wünschen, daß das Stück bald veröffentlicht wird, aber in einer wirklich zuverlässigen Nachbildung. [Furtwängler-Reichhold-Hauser, Griech. Vasenmalerei III S. 76. Amer. Journ. 1908 S. 431.]

22. Zwei kleine Schalen in der Art des „Panaitiosmeisters“, die eine mit Komos (ein Kopf in Vorderansicht), die andere mit palästrischer Darstellung; bemerkenswert ist hier als Mittelfigur der einen Seite ein Jüngling, der gesprungen und mit dem Gesäß auf den Boden gefallen ist; rechts einer mit Sprungseil, links ein Akontionwerfer.

23. Zwei Schalen aus dem Atelier des „Meisters der Penthesileaschale“ (vgl. Griech. Vasenmalerei I, S. 283 ff.). Die eine (3436) zeigt innen am Rand rot aufgemalten Efeu (wie die Penthesilea- und Tityos-Schale, Griech. Vasenmalerei Taf. 6 und 55). Die Bilder stellen nur Jünglinge und Frauen in ruhigem Gespräch dar. An der Wand eine Sohle. — Die andere, sehr geringe, zeigt Nike zwischen zwei Jünglingen jederseits.

24. Kleine rotfigurige Lekythos des älteren rotfigurigen Stiles; ein Mädchen mit Kasten, daneben die echte Inschrift ΚΑΛΕΚΟΡΕ *καλὴ κόρη*. Vor dem Mädchen aber eine ganz modern hinzugefügte Figur eines knienden Eros.

260 Aber auch eine größere Anzahl von Marmorskulpturen ist vorhanden. Sie stammen zumeist aus den Ausgrabungen im Heiligtum der Diana Nemorensis am Nemi-See; leider sind die Funde von dort in alle Welt zerstreut worden, bevor sie irgend genauer wissenschaftlich bearbeitet worden wären. Wie so oft hat sich weder eines der fremden archäologischen Institute noch die italienische Regierung selbst genügend um die Rom so nahen Ausgrabungen gekümmert. Erst als es viel zu spät war, hat man sich der Sache angenommen. Vgl. Roßbach in den Verhandlungen der Görlitzer Philologenvers. 1889, S. 147 ff.; meine Antiken Gemmen Bd. III, S. 231, 2; vor allem aber L. Morpurgo in den Monumenti antichi dei Lincei XIII, 1903, S. 298 ff.; über die Zerstreuung der Funde ebenda S. 316 f. Anm.

25. Vier von den Marmorvasen, die in den Notizie degli scavi 1895, S. 424 ff. beschrieben und abgebildet sind, alle mit der Inschrift des Dedikanten CHIO D D Es sind zwei gleiche Exemplare der a. a. O. S. 425 Fig. 1 abgebildeten Vase da, ferner eine Amphora mit den Greifen, die ein Reh zerfleischen (S. 426, Fig. 2), und eine Amphora ohne Dekoration (S. 429, Nr. 8).

Ebendaher stammen:

26. Sehr guter, etwas überlebensgroßer Kopf von pentelischem Marmor, sei es Mars, sei es Alexander. Der Hinterkopf fehlt. Rest eines zurückgeschobenen Helmes. Aufstrebendes Stirnhaar wie bei Alexander, tiefliegendes Auge, geteilte Stirn; schmales Gesicht von idealem Typus und von den sonstigen Alexanderporträts jedenfalls sehr abweichend, daher doch wohl Mars.

27. Statuettenreplik des bogenspannenden Eros; falsch aufgestellt als auf rechtem Fuße ruhend; der linke fehlt. Löcher zum Ansetzen der Flügel. Am Kopf viel ergänzt.

28. Statuettentorso. Eros, als zarter Knabe, wie es scheint, den Bogen schießend; auf linkem Fuß ruhend, den rechten vorsetzend; die vorgestreckten Arme abgebrochen. Flügellöcher.

29. Halblebensgroßer Tors; weichlicher Knabe, den linken Fuß auf einen Steinhaufen aufstellend. Der linke Unterarm war hoch aufgestützt, der rechte greift schräg über den Körper (vgl. Capuanische Venus und Venus von Milo). 261

30. Statuettentors, zarter schlanker Knabe; rechtes Standbein; das linke Bein über das rechte gekreuzt; der linke Arm war aufgestützt.

31. Noch ein zarter jugendlicher Knabentors von 1/3 Lebensgröße, die Rechte hoch erhoben. Vermutlich stellen diese Knabenfiguren doch den Virbius dar.

32. Halblebensgroße Satyrstatuette, den Schlauch unter dem l. Arme. Stark ergänzt.

33. Mehrere Statuetten der Diana. Torse.

34. Tors von 1/3 Lebensgröße. In schwebendem Schritte bewegte weibliche Figur in zurückwehendem tiefgegürteten Chiton; der rechte Fuß vorgesetzt. Verwandt, doch verschieden von dem Typus meiner Beschr. d. Glyptothek Nr. 449. Der Tors ist in dunkelrotem weiß gesprenkeltem Marmor gearbeitet; die Fleischteile waren wohl aus weißem Marmor eingesetzt. Vielleicht Diana als Mondgöttin?

35. Gutes römisches Knabenporträt des ersten Jahrhunderts.

36. Gutes Exemplar des neuerdings, wie ich glaube mit Unrecht, sogenannten Menanderkopfes (Bernoulli, Griech. Ikonographie II, S. 111 ff.). Ohne Provenienzangabe.

37. Dünne Reliefplatte aus „Villa of Marius, Tivoli“. Eine vortreffliche Pansmaske in pergamenischem Stil; gegenüber eine unbärtige Maske mit langem Haar, doch männlich, mit leidenschaftlichem Ausdruck. In der Mitte ein gerade aufgestellter Thyrsos. Hohes Relief. Die Relieftafel gehört zu einer Klasse, über die man vgl. Beschr. d. Glyptothek (1900) Nr. 255. Bullettino comunale 1902, S. 20. 21.

NEW YORK.

Das Metropolitan Museum of Art enthält vielerlei Wertvolles und Gutes, das bekannt gemacht zu werden verdient, allerdings unterschiedslos gemischt mit dem wertlosesten, schlechtesten Zeug, und nur zu häufig auch mit Fälschungen vereinigt. 262

Die zwei Hauptschätze des Museums, um die es jede andere Sammlung beneiden kann, sind die schönen Malereien von Boscoreale, die recht gut aufgestellt sind, sowie der Bronzewagen von Monteleone bei Norcia, das größte und prächtigste altgriechische Werk in getriebenem Metall, das uns erhalten ist. Ich habe soeben in dem letzten Hefte von Brunn-Bruckmanns Denkmälern der Skulptur Nr. 586. 587 [oben S. 314ff.] dieses Prachtstück eingehend behandelt, weshalb ich es hier übergehe.

A. Andere bedeutende antike Bronzewerke sind:

1. Der sog. „Geta“, Bronzestatue wenig unter Lebensgröße; „presented by H. Marquand 1897“. Auf Taf. II [hier Fig. 2] nach einer der Direktion des

Museums verdankten Photographie.[1] Die Benennung Geta ist durchaus verkehrt. Es ist überhaupt kein Porträt, sondern ein Knabe von gänzlich idealem



Fig. 2. Camillus, Bronzestatue.

[1] Eine Skizze der Figur gab Sal. Reinach im Répertoire de la stat. III, 144, 3 nach einer Abbildung in Harpers Weekly.

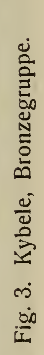


Fig. 3. Kybele, Bronzegruppe.

Typus. Der treffliche, sehr lebendige Kopf erinnert in seinem munteren Ausdruck etwas an satyreske Typen. Es ist jedoch zweifellos ein Camillus dargestellt. Die Tracht ist die von den römischen Opferreliefs, von der kapitolinischen (Helbigs Führer[2] Nr. 627) und von anderen Statuen (Clarac Taf. 278, 1913. 1914; 770, 1917) bekannte der Camilli. Es fehlen auf der Tunika auch nicht die zwei aus anderem Metall eingelegten parallelen Streifen an der Seite, die wohl zwei das weiße Gewand durchziehende Purpurstreifen wiedergeben sollen (vgl. Helbig a. a. O.). Auch die Sandalen gehören zu der regelmäßigen Tracht dieser Opferknaben. Die gesenkte Rechte hält einen Bronzestab, dessen Ende abgebrochen und dessen Bedeutung unklar ist. Die Linke ist mit der inneren Handfläche nach oben bewegt und trug vielleicht eine kleine Weihrauchbüchse oder dergl. Die Augen sind in Silber eingelegt, die Pupillen fehlen. Auch die Lippen sind besonders eingesetzt (aus Kupfer?). Die schöne profilierte achteckige Bronzebasis ist zugehörig. Im Vergleich zu der raffinierten, gekünstelten Eleganz in den Falten der kapitolinischen Bronzestatue ist das Gewand hier schlicht und derb behandelt. Und während der Kopf jener kapitolinischen Bronze eine streng klassizistische Richtung bekundet und in der Behandlung des Haares sogar das Studium der Lemnischen Athena des Phidias erkennen läßt (vgl. meine Meisterwerke der griech. Pl. S. 34), so sehen wir hier einen frischen munteren Knabenkopf, dessen Typus, wie bemerkt, an die anmutigen Satyrknaben der jüngeren Kunst erinnert. Die Entstehung der Bronze wird gewiß nicht später



Fig. 4. Betender Jüngling, Bronzestatuette.

263

als im ersten Jahrhundert v. Chr. zu denken sein. Die Benennung Geta war schon deshalb ganz verkehrt, weil die Statue in wesentlich frühere Zeit zu datieren ist als in die jenes unglücklichen kaiserlichen Knaben.

2. Thronendes Bild der Kybele, auf einem von zwei Löwen gezogenen Wagen. Auf Taf. III [hier Fig. 3] nach einer der Direktion verdankten Photographie.[1] Diese prächtige große Gruppe ist vortrefflich erhalten. Sie war zerbrochen und ist zusammengesetzt, doch ist alles Wesentliche antik. Die Figur der Kybele allein ist etwa 30 cm hoch. Zwei mächtige Löwen ziehen einen vierrädrigen Karren. Die je sieben Speichen der Räder haben die Gestalt von Keulen. Die obere Fläche des Karrens ist, ebenso wie die Seitenflächen des Thrones, der auf ihm steht, bedeckt mit aufgelegten flachen ausgeschnittenen Ornamenten, die durch Guß hergestellt scheinen. Die Zwischenräume waren vielleicht einst mit farbiger Masse ausgefüllt. Das Ornament ist zwar vegetabilisch, aber von erstarrter, fast geometrischer Gestalt. Mit dem Wagen zusammen gefunden wurde eine Anzahl größerer Fragmente solcher ausgeschnittenen Ornamente, deren Verwendung unbekannt ist; hier findet sich die Akanthosranke in ganz steifer und starrer Form. Der Karren trägt das thronende Bild der Göttin mit Turmkrone, Tympanon und Schale. Die Augäpfel sind nicht eingesetzt, sondern nach späterem Gebrauche mitgegossen; 264 die Pupillen sind vertieft. Das Werk wird nicht älter sein als das zweite Jahrh. n. Chr.



Fig. 5. Kopf der Statuette.

Im Kultus der Kybele spielten bekanntlich lärmende Umzüge mit dem Bilde der Göttin eine bedeutende Rolle. In Rom wurde das Bild auf dem Wagen in großer Prozession hinausgefahren und im Almo gebadet, dann wieder zu Wagen zurückgebracht. Die Bronzegruppe stellt nicht wie sonst Kybele selbst auf dem Löwenwagen, sondern das Bild der Göttin dar, wie es in der Prozession auf einem Karren hinausgefahren wird. Es wäre gewiß nicht undenkbar, daß man dazu in Rom auch einmal gezähmte Löwen gebraucht hätte; doch mögen diese hier auch nur künstlerisches Motiv sein, entlehnt von den gewöhnlichen Darstellungen, wo die Göttin selbst mit den Löwen fährt.

3. Ausgezeichnete Bronzestatuette eines betenden Jünglings. Aus Sammlung Marquand. In Skizze abgebildet bei Salomon Reinach, Répert. III, 24, 3 (nach Harpers Weekly). Hier auf Taf. IV [Fig. 4] und in Fig. 1 [hier Fig. 5]

[1] In Sal. Reinachs Répert. III, 83, 1 eine Skizze nach Harpers Weekly.

nach einem Abgusse, den ich der Gefälligkeit der Direktion des Museums verdanke. Höhe 0,175. Die beiden Unterarme sind durch Druck in der Erde verbogen. Die rechte Hand macht den Gestus des 265 Betens. Es ist offenbar eine Votivstatuette aus einem italischen Heiligtum. Denn so vortrefflich die Figur ist, so sicher ist sie doch nicht griechisch, sondern, wie namentlich der Kopf zeigt, italisch, später-etruskisch, wohl gegen Ende des 5. Jahrh. v. Chr. zu datieren. Die etwas plumpen, schweren Locken, die flachen, grossen Augen insbesondere bekunden den italischen Künstler. Dieser hatte sich aber, wie der Körper zeigt, vortrefflich eingelebt in die griechische und zwar speziell die argivisch-sikyonische Kunst des fünften Jahrhunderts. Namentlich die Behandlung des Unterleibes, auch die der Brust bekundet diesen Einfluß, und zwar wirkt hier, wie es scheint, noch die vorpolykletische Kunst nach; Schulter und Arme haben aber mehr polykletische Art. Daß der vollkräftige Jüngling ohne Pubes gebildet erscheint, ist echte altargivische Art. Das Studium der peloponnesischen Kunst ist übrigens auch sonst vielfach in den jünger etruskischen Arbeiten nachzuweisen.



Fig. 6. Archaische Spiegelstütze aus Cypern.

4. Die cyprische Sammlung Cesnola enthält eine ausgezeichnete archaisch-griechische Bronze, eine Spiegelstütze aus Cypern. Auf Taf. V [hier Fig. 6 und 6*]

nach einem der Direktion verdankten Abguß. Sie ist in Zeichnung veröffentlicht bei Perrot-Chipiez, Hist. de l'art III, S. 862, Fig. 629 (danach Sal. Reinach, Rép. II, 802, 6), allein seltsamerweise als ein phönikisches Werk der Ptolemäerzeit. Tsuntas in Ἐφημ. ἀρχ. 1892, S. 11 erkennt zwar, daß die Figur griechisch ist, glaubt sie aber der Abbildung nach auch in ptolemäische Zeit setzen zu müssen. Daß sie echt archaisch ist, bemerkte G. Körte (Archäol. Studien, H. Brunn dargebracht, 1893, S. 28). Es ist ein ganz vorzügliches Stück archaisch griechischer Arbeit.



Fig. 6*. Die gleiche Statuette.

266

Auf einem Klappstuhle hockt ein Frosch und auf dessen Rücken steht ein nacktes Mädchen, den linken Fuß vorgesetzt. Der ganze Körper ist auffallenderweise nach rechts herum gedreht. Dies kann nicht ursprünglich sein. Der archaische Typus verlangt, daß die Figur geradeaus gewendet ist. Offenbar ist die Bronze verbogen; ein starker seitlicher Druck in der Erde hat bewirkt, daß die Figur sich an den dünnen Beinen nach der einen Seite herumbog. Das Mädchen trägt Schallbecken in den Händen, um den Hals ein Band mit einem Schmuckstück vorne; um die Brust hängt schräg ein strickförmig gedrehtes Band mit verschiedenen Anhängseln, die gewiß Amulette sein sollen; man erkennt einen Halbmond und einen großen Ring mit etwas wie einem Siegel daran. Das Haar ist von einer anliegenden Kappe

bedeckt, auf der schräg gekreuzte Linien geritzt sind. Nur im Nacken kommen darunter kurze Lockenenden heraus, und bei den Ohren fällt jederseits eine längere perlschnurartige Locke herab. Vorne um die Stirne dagegen erscheint kein Haar; die kleinen halbrunden Zacken, die hier sichtbar werden, sind nicht Haare, sondern der Besatz der Kopfbedeckung. Oben auf dem Kopfe die Palmette, an welche der Spiegel angestiftet war, zu dessen Verbindung mit der Figur noch zwei Löwen oder Sphinxe dienten, deren Hintertatzen und Schwanzenden auf Schultern und Oberarmen erhalten sind. Der sehr lebendige Kopf zeigt stark vorspringendes Untergesicht mit spitzem Kinn.

Die nächste Analogie bietet die fragmentierte Figur von Amyklae (Ἐφημ. ἀρχ. 1892 Taf. I; S. 10f.), die aber künstlerisch viel geringer ist, mit plumpem, zu großem Kopfe. Das Motiv mit den Schallbecken und die Ausstattung mit dem Hals- und Brustband und den Amuletten ist gleich wie dort.

Auch der vollständig erhaltene Spiegel aus Hermione in München (vgl. G. Körte a. a. O. S. 26, 2; Führer durch das Antiquarium 1901, Nr. 671, Tafel 6 [1907 S. 47]) ist nächstverwandt. Das Mädchen hat auch hier das Hals- und das Brustband mit den Amuletten; es steht mit den Füßen auf dem Rücken eines liegenden Löwen, statt der Schallbecken aber hält die eine Hand eine Blütenknospe (das Attribut der anderen fehlt). Dasselbe Attribut tragen zwei ähnliche nackte Figuren, deren eine sicher Spiegelstütze war (Dresden und Sammlung Trau, G. Körte a. a. O. S. 25f.).

267 Verschollen ist eine andere ähnliche Figur,[1] ein auf einer Schildkröte stehendes nacktes Mädchen (hier sind die Sphinxe auf den Schultern noch erhalten, die an unserem Exemplare abgebrochen sind; doch ist es ein altertümlicheres strenges tektonisches Motiv, daß die Hände des Mädchens hier seitwärts gehoben sind, um die Schwänze der Sphinxe zu halten, und so den Spiegel zu stützen scheinen.

Noch wesentlich altertümlicher ist eine Spiegelstütze aus dem Peloponnes in Athen (de Ridder, Bronzes de la soc. archéol. d'Athènes Nr. 879, Taf. 3); hier sind die Arme starr tektonisch gehoben, um den Spiegel zu stützen; die Beine stehen noch ganz parallel nebeneinander; die Körperformen sind viel archaischer.

Aus einer rein tektonischen, bedeutungslosen weiblichen Figur sehen wir ein Mädchen werden, das wie eine Tänzerin, eine Hierodule ausgestattet ist. Aphrodite selbst dürften wir in diesen nackten Figuren wohl auch dann nicht erkennen, wenn die Attribute (Blüte, Knospe) es zuließen. Ebenso namenlos sind ja die zahlreichen tektonisch verwendeten nackten Jünglingsfiguren der archaischen und noch der Kunst des fünften Jahrhunderts.[2] Jene nackten Mädchen, und so

---

[1] Signa ant. e museo Wilde, 1700, Taf. 11. Vgl. meine Bemerkung in Roschers Lexikon I, 408, 28. G. Körte a. a. O. S. 27 f. Sal. Reinach, Répert. II, 364, 7.

[2] Jünglinge aus letzterer Epoche s. in meinen Neuen Denkmälern antiker Kunst I, Sitzungsber. 1897, II, S. 123ff. [oben S. 436ff.]. Über Spiegelstützfiguren sonst: de Ridder, Bronzes d'Athènes S. 36 ff.

auch das vorzügliche Exemplar aus Cypern, werden wohl im Peloponnes entstanden zu denken sein.

5. Die Sammlung Cesnola enthält noch eine zweite ausgezeichnete griechische Bronze, den Jüngling aus dem Heiligtum des Apollon Hylates (Cesnola-Stern, Cypern Taf. 73, 1), die offenbar unter polykletischemEinflusse steht. Ich werde bei anderer Gelegenheit genauer von ihr handeln.



Fig. 7. Thronender Zeus, Bronzestatuette.

268

6. Bronzestatuette des thronenden Zeus von nur 0,11 Höhe, doch von ausgezeichneter Arbeit, eine der schönsten erhaltenen sitzenden Zeusbronzen. Auf Taf. VI [hier Fig. 7] nach einer der Direktion verdankten Photographie. Der Typus ist der übliche, der auch der des capitolinischen Jupiter war (vgl. Sammlung Somzée S. 59 zu Nr. 87). Die Rechte hält den Blitz, die Linke stützt das Szepter auf. Die kräftigen Körperformen sind ebenso trefflich modelliert wie der Kopf, an dem die Augen eingesetzt waren. Zu vergleichen ist ferner der schöne thronende Jupiter aus Ungarn im British Museum (Murray, Greek Bronzes 1898, Fig. 25; Walters, Catalogue of Bronzes Nr. 909), der ganz übereinstimmt im Schema, nur daß die Seiten vertauscht sind. Daß der Blitz auf der Rechten ruht wie hier, erscheint indeß passender. Die Formendurchbildung erscheint an jener Bronze aus Ungarn indeß outriert gegenüber der an der New

Yorker Figur, die in reinerem griechischem Geschmacke ist. Eine ganz übereinstimmende Bronze aus Syrien ist in der Sammlung de Clerq (de Ridder, Coll. de Clerq III, Taf. 36, Nr. 215); sie ist jedoch weniger gut in der Ausführung als die in New York. Der Zusammenhang mit dem Zeus des Phidias, an den de Ridder erinnert, ist nur ein ganz entfernter.

7. Bronzestatuette eines Zwerges, der eine Schüssel hält, aus der er etwas zum Munde führt. Auf Taf. IX [hier Fig. 8] nach einer der Direktion verdankten Photographie. Der kahle Kopf ist bekränzt. Ein ausgezeichnetes Exemplar einer, wie es scheint, besonders in Alexandrien gepflegten Klasse von Figuren. Das Glied ist fast so groß wie die verkrümmten Beinchen. Der Zwerg scheint wie ein Verkäufer von Eßwaren gedacht; er trägt ein kleines Jäckchen und eine Tasche an der Seite.



Fig. 8. Bronzestatuette eines Zwerges.



Fig. 9. Bronzeherme.

8. Kleine Bronzeherme (Fig. 2 [hier Fig. 9]); Replik des Typus des Hermes Propylaios des Alkamenes, eine Arbeit der früheren Kaiserzeit etwa. Zu diesem Hermes 269 vgl. was ich in den Sitzungsber. 1904, S. 378 f. bemerkt habe. [Glyptothek² Nr. 200.]

9. Die Sammlung der kleinen Bronzen enthält im übrigen eine Menge des schlechtesten wertlosesten Zeuges, untermischt mit zahlreichen Fälschungen.

10. Unter den Bronzen aus Cypern war mir besonders interessant der Rand des großen zweihenkligen Kessels, von dem bei Perrot-Chipiez III, Fig. 555. 556 eine ziemlich treue Abbildung gegeben ist. Wie ich schon in Antike Gemmen Bd. III, S. 39, Anm. 1 betont habe, ist das Stück nicht syrisch, sondern „mykenisch". Es ist nur der Rand des Gefäßes nebst den zwei Henkeln erhalten, indem diese Teile gegossen sind; der getriebene Bauch und Hals des Kessels ist verloren. Der Mündungsrand ist mit einem Strickornament eingefaßt. Das Relief von Rand und Henkeln ist gegossen und nicht ziseliert. Die Formen

sind daher flauer, als sie jene Abbildung erscheinen läßt. Auf dem Rande verfolgen mehrere Löwen rennende Stiere im sog. „galop volant". Die beiden Henkel sind gleich und stellen je drei Paare der „mykenischen" Dämonen mit den Wasserkannen dar. Das Strickornament und die Gußtechnik weisen das Stück in einen Zusammenhang mit den Bronzegeräten spätmykenischer Art aus der Nekropole von Enkomi auf Cypern, die ich in den Sitzungsber. 1899, II, S. 411 ff. [oben S. 298 f.] behandelt und mit den Kesselträgern des salomonischen Tempels in Beziehung gebracht habe

11. Noch enger und deutlicher ist die Zugehörigkeit zu dieser Klasse bei





Fig. 10. Bronzedreifuß.



Fig. 11. Etruskische Bronzeciste.

dem Bronzedreifuß (Fig. 3 [hier Fig. 10] nach einer der Direktion verdankten Photographie), der ganz schlecht bei Cesnola-Stern, Cypern Taf. 70, 1 publiziert ist, wonach ich ihn in jener Arbeit in den Sitzungsber. 1899, II, S. 422 [oben S. 305] erwähnt habe; ich glaubte ihn damals der Abbildung nach ziemlich jung ansetzen zu müssen; am Originale habe ich erkannt, daß auch er mykenischer Epoche angehört. Er stammt gewiß wie das vorige Stück aus einem der mykenischen Gräber von Curium. Er paßt vortrefflich zu jenen Bronzegeräten mit den Rädern aus der mykenischen Nekropole von Enkomi (Sitzungsberichte 1899, 270 II, S. 411. 414 [oben S. 298. 300]), ja er ist ihnen in allem Charakteristischen ganz gleich, so in dem Strickornamente, in den an das ionische Kapitell erinnernden seitlichen Aufrollungen und den kleinen Ringen. Das ganz gleichartige Stück



Fig. 12. Etruskischer Bronzespiegel.

aus einem Dipylongrab von Athen (Athen. Mitt. 1893, Taf. 14; vgl. Sitzungsber. 1899, II, S. 421 [oben S. 305]) ist jetzt das jüngere, und die Huftierfüße, die ich damals (a. a. O. 422 [oben S. 305]) als jüngeres orientalisierendes Element ansah, erweisen sich als das ältere. Der mykenische Ursprung des cyprischen Stückes ist vor allem deutlich in dem Relief des Randes, das im mykenischen „galop volant" rennende Steinböcke und verfolgende Löwen zeigt. Ich füge hinzu, daß sich im Museum zu Candia ein kleiner Dreifuß dieses Typus befindet, der aus einem Grabe bei Knossos stammt; er ist nur einfacher und ohne Strickornament.

Wie die künstlerische Tradition dieser spätmykenischen Bronzegeräte



Fig. 13. Etruskischer Bronzespiegel.



Fig. 14. Bronzekanne.

in den ältesten olympischen Dreifüßen nachlebt, habe ich Sitzungsber. 1899, II, S. 422 ff. [oben S. 305 ff.] angedeutet.

12. Ein spätetruskischer Grabfund aus der Alexanderepoche (4.—3. Jahrh.). Auf sämtlichen Gegenständen ist der Name der besitzenden Person angebracht: *Muoina*. Es ist ein etruskischer Frauenname. Die Gegenstände sind die der weiblichen Toilette. Zunächst: a) kleine Bronzeciste ohne Gravierung; hockender 271 Knabe auf dem Deckel. (Fig. 4 [hier Fig. 11] nach einer der Direktion verdankten Photographie.) Die Inschrift auf dem Deckel und nochmals auf dem Bauch des Gefäßes.



Fig. 15. Etruskisches Bronzegerät.

b) Gravierter Spiegel der gewöhnlichen spätetruskischen Form und Verzierung. Auf Taf. VII [hier Fig. 12] und in Fig. 5 [hier Fig. 13] nach einer der Direktion verdankten Photographie. Auf der Spiegelseite ist der Besitzername graviert. Auf der Rückseite eine Darstellung des Prometheus (*Prumathe*), der von seinen Fesseln gelöst wird; er legt die Rechte auf die Schulter des Jünglings *Esplace*, der die abgenommene Fessel hält; auf der anderen Seite Minerva (*Menrva*) und der sitzende Herkules (*Hercle*) mit der Keule; er schaut auf den von ihm erlegten toten Adler herab, der unten zu den Füßen des Prometheus liegt. Der Kopf des Prometheus zeigt tragischen Ausdruck. Im Hintergrunde ionische Giebelfront. Vgl. Gerhard, Spiegel 138; Wiener Vorlegebl. D, 10, 5; Collection Gréau, Bronzes ant. Taf. 11 Nr. 580.

c) Bronzekanne mit der Besitzerinschrift am Halse. Fig. 6 [hier Fig. 14] nach Photographie.

d) Flache Bronzeschale mit figürlichem Griff: nackte Flügelfrau, eine Lasa, in Schuhen, mit Brustband (mit Amuletten), ein Rhyton in Gestalt eines Tierkopfes auf der Linken haltend. Taf. VIII [hier Fig. 15] nach einer der Direktion verdankten Photographie. Die überschlanke Figur mit ihrer weichlich eleganten Bewegung ist sehr charakteristisch für den etruskischen Geschmack.



Fig. 16. Silberne Spitzamphora.

272

e) Kleine silberne Spitzamphora (Taf. IX [hier Fig. 16] und Fig. 7 [hier Fig. 17] nach einer der Direktion verdankten Photographie); unten getriebene Akanthosblätter; um den Bauch Halsband, Kranz und Schleife, eingeschlagen und vergoldet, reizend geschmackvoll. Die Inschrift ist punktiert eingeschlagen auf der Schulter.

273

f) Kleine silberne zylindrische Büchse mit feinen lesbischen Kymatien und mit Efeuranke in der Mitte, überaus fein und geschmackvoll. Die Ornamente sind vergoldet. Der konische Deckel ist mit Blattmotiven geziert. Die Inschrift punktiert eingeschlagen. Auf Taf. IX [hier Fig. 18] nach einer der Direktion verdankten Photographie.

g) Silberne Strigilis mit der punktierten Namensinschrift; dazu noch *ra* : *mu* ebenfalls punktiert. Fig. 8 [hier Fig. 19] nach einer Photographie.

h) Ein merkwürdiger eiserner Kandelaber mit drei stabförmigen Stützen.



Fig. 17. Silberne Spitzamphora.

B. Die Vasen des Metropolitan Museum sind zumeist sehr geringwertig; auch sind manche Fälschungen darunter. Gleichwohl sind auch einzelne merkwürdige Stücke da.

274

13. Eine Schale der so überaus seltenen Fabrik der Phineusschale. Sie gleicht sehr der von mir für Berlin erworbenen Schale (Arch. Anz. 1895, S. 35, 23; abgeb. Endt, Beitr. S. 35, Ath. Mitteil. 1900, S. 50 f.; vgl. Griech. Vasenmalerei I, S. 220); Form und Dekoration ganz wie dort. Zwischen den Augen einerseits eine Nymphe, in possierlicher, halb hockender Stellung umblickend nach dem Silen der anderen Seite, der ähnlich kauert, ebenfalls umschauend, ithyphallisch; reizend humoristisch lebendig. Die Nymphe hat rotgemalte Lippen; die Augen haben rote Punkte. Auch die roten Armringe sind genau wie an jener Schale. Wichtig für die Beurteilung der Vase ist der Umstand, daß ihr ganzer Fuß mitsamt dem Innenbilde (gewöhnliches Gorgoneion) fremd und von einer gewöhnlichen attischen Schale entlehnt ist. Auf ähnliche moderne Entstellung anderer hierher gehöriger Schalen habe ich Griech. Vasenmalerei I, S. 221 Anm. aufmerksam gemacht.



Fig. 18. Silberne Büchse.

14. Noch zwei kleine Schalen dieser Fabrik der Phineusschale, nur mit den Augen bemalt (die Tierohren haben). Echter zugehöriger Fuß. Vgl. Griech. Vasenmalerei I, S. 221.

15. Älter schwarzfigurige Schale mit über den Rand greifendem Bilde (vgl. oben S. 242, 3 [S. 487]). Ausführlich dargestelltes Brunnenhaus mit zwei dorischen Säulen und weißen Rosetten auf dem Architrave; davor stürmt Achilleus dem mit seinen zwei Rossen fliehenden Troilos nach, dem Polyxena vorangeht (Oberkörper ergänzt).

16. Schwarzfigurige Amphora, ähnlich der in den Wiener Vorlegebl. 1889,

Taf. 3, 3. Einerseits ein Held, wohl Memnon, umgeben von zwei Mohren, 275 die Panzer tragen und Keulen schultern sowie Bogen und Köcher führen. Andererseits Apoll zwischen Hermes und Leto.

17. Amphora desselben Typus, mit einer sehr feinen Spendeszene. Fig. 9 [hier Fig. 20] nach einer der Direktion verdankten Photographie. Ein Mädchen gießt einem Jüngling ein. Das Mädchen trägt den von den klazomenischen Sarkophagen her bekannten ionischen Haarschopf. Das Haar kommt hinten frei zu 276 der Haube heraus (vgl. auch das Philis-Relief). Ein zweiter Jüngling ist schon zum Weggehen bereit.

18. Große rotfigurige Kolonnettenvase strengschönen Stiles. Zeus in kurzem Chiton, mit kurz aufgenommenem Haar, verfolgt Ägina; rechts und links fliehende Genossin.

19. Große Sammlung alexandrinischer Hydrien der Ptolemäerzeit aus



Fig. 19. Silberne Strigilis.

der sogen. Hadra-Nekropole;[1] mehrere mit aufgemalten, auch eingeritzten Inschriften; mit braunschwarzem Firniß aufgemalte Ornamente, besonders Kränze von Efeu, Lorbeer, Weinlaub, ferner Palmetten; aber auch Bilder (Silhouetten mit Firnißfarbe mit eingeritzten Innenlinien): zwei Flügelpferde gegenüber; Eros und Bock gegeneinander zum Kampf antretend (Eros im hellenistischen Typus mit kurzen Flügeln). Es kommt aber auch die andere Technik vor, wobei die ganze Hydria einen weißen Überzug hat, darauf mit bunten Farben gemalt ist; einmal nur eine Tänie; einmal ein gelber Rundschild, darauf ein Gorgoneion des pathetischen hellenistischen Typus in Fleischfarbe auf blauem Grund, mit Licht und Schatten gemalt; von diesem vortrefflichen Stück kann ich in Fig. 10 [hier Fig. 21] eine Photographie reproduzieren lassen. Auch eine dritte Technik ist vertreten, die mit Reliefschmuck und Malerei zusammen; eine Hydria zeigt große Akanthosblätter unten und Kranzguirlanden am Halse in Relief; das übrige war bemalt, doch ist nur ein weißer Mäander unten erhalten; auch die Reliefornamente waren bunt bemalt (nicht gefirnißt).

[1] Über die im Museum zu Kairo vgl. Arch. Anz. 1902, S. 158 ff. [Edgar, Catalogue Général, Greek Vases 1911.]

20. Drei angeblich aus Tarent stammende Prachtvasen mit Relief sind ganz gefälscht, sowie die gleichartige in Chicago (oben S. 250, 13 [S. 493]).

21. Eine große Hydria mit farbigem Relief, Poseidon auf einem Hippokampenwagen, ist eine ganz abscheuliche Fälschung.

22. Auch die zwei Reliefvasen im Saal der Sarkophage Nr. 302, 303 sind gefälscht.

277

C. Terrakotten, Gold u. a.

23. Die Terrakotten des Museums sind (natürlich mit Ausnahme der cyprischen) fast alle gefälscht. Nur unbedeutende, geringe Stücke sind echt. Dies gilt sowohl für die Sammlung Edw. Moore (die auch einige unbedeutende Vasen enthält) als für die Sammlung im Saal des Bronzewagens. An letzterem Orte sind gegen 60 Fälschungen, meist recht abscheulicher Art; echt ist darunter Nr. 298, eine gute Tanagra; sonst nur einiges Unbedeutende.

278

Fig. 20. Schwarzfigurige Amphora.

24. In der großen Sammlung von Goldsachen sind auch außer den vortrefflichen schönen Funden aus Cypern noch manche gute echte Stücke; so ein schönes Halsband mit Rosettchen, die mit Glaspaste gefüllt sind, bester Zeit, aus „Asia minor“. Ein anderes Halsband, ebendaher, mit Troddeln ist echt, aber die Ohrgehänge mit Perlen dabei stammen aus viel späterer Zeit. Indeß die Goldsammlung enthält auch viele auffallende Fälschungen. So vor allem den großen von Herrn Morgan geschenkten Goldschatz, in dem fast alles gefälscht ist; nur ein goldener Efeukranz und ein silberner Blätterkranz scheinen größtenteils alt. An den Fälschungen sind einige echte irisierende Glasperlen benutzt.

Ein zweiter großer gefälschter Gold-„Fund“ ist der angeblich aus Dashur stammende, Ägyptisches imitierende. Er ist eine ganz elende Fälschung. Auch eine ägyptisch sein sollende Halskette mit Skarabäen („pres. by Mr. Skidmore“) ist eine unsinnige Fälschung. Falsch ist auch ein Halsband mit blauem Email und Ohrgehäng („date 106—48 B. C., near Alexandria, tomb.“).

D) Die Sammlung Cesnola aus Cypern ist durch Publikation bekannt; freilich ist Cesnola's großer dreibändiger Atlas so wenig verständig gemacht, daß das Gute gar nicht wirkt und nur das Geringe sich breit macht.



Fig. 21. Alexandrinische Hydria.

So verdiente der prachtvolle Sarkophag von Amathus, Cesnola, Atlas I, 149 sicher eine bessere Publikation; er ist auch für altionische Tektonik wichtig.[1]

Der anthropoide Sarkophag aus Kition, Atlas I, 91, 589, den ich in Archäol. Studien H. Brunn dargebr. 1893, S. 70, Anm. 3 [oben Bd. I S. 314 Anm. 2] angeführt habe, ist ein treffliches Exemplar dieser dem Stile der Olympiaskulpturen so verwandten Denkmälerklasse. Durch Gefälligkeit der Direktion hat das Münchner Abgußmuseum einen Abguß bekommen. Danach Fig. 11 [hier Fig. 22]; bemerkenswert ist die Analogie der drei Reihen Buckellocken mit dem Hermes des (älteren) Alkamenes (vgl. Sitzungsber. 1904, S. 378 f. [Glyptothek[2] Nr. 200]).

[1] [Antike Denkmäler III Taf. 1—4.]

279 Unter den kleineren cyprischen Skulpturen ist die Gruppe, welche eine Gebärende darstellt, besonders merkwürdig; sie ist Atlas I, Taf. 66, Nr. 435 abgebildet. Vgl. Morgoulieff, Étude sur les monum. antiques repr. des scènes d'accouchement 1893, S. 43 f. Die Gruppe stammt aber nicht, wie hier gesagt wird, aus c. 500 v. Chr., sondern es ist eine Arbeit des freien Stiles des vierten Jahrhunderts v. Chr.

Unter den Vasen von Cypern sei hier nur aufmerksam gemacht auf einen unter späten Gefäßen aufgestellten zweihenkligen Becher in Form eines Affenkopfes mit Fuß, der mykenisch ist.



Fig. 22. Anthropoider Sarkophag aus Kition.

Die große geometrische Vase aus Curium (Cesnola-Stern Taf. 68) ist sicher nicht attisch der Dipylon-Art; sie hat hellen gelblichen Überzug. Es sind nur Brüche übermalt, alles Wesentliche ist alt. Eine große Kanne Nr. 926 ist von derselben Art. Beide hängen mit der protokorinthisch-geometrischen Klasse zusammen.

E. Bedeutend ist die Sammlung antiker Gläser im Metropolitan Museum (vgl. Einiges im American Journ. of Archaeol. I, 1885, Taf. 7. 8).

BOSTON

Das „Museum of Fine Arts", das unter Leitung von Edward Robinson steht, enthält, so jung es auch ist, doch schon eine Antikensammlung allerersten Ranges. Die Schöpfung dieses ganz in den letzten Dezennien entstandenen Museums ist eine bewundernswerte Leistung. Die Sammlung ist mit ebensoviel 280 Umsicht, historischer Kritik und Wissen wie mit feinem künstlerischen Geschmacke ausgewählt; und nicht zum wenigsten ist auch das große praktische Geschick in der Überwindung äußerer Schwierigkeiten zu bewundern. Die Abteilungen der Marmorskulpturen, der Vasen, der griechischen Bronzen und Terrakotten, der Gemmen und der Goldarbeiten, alle enthalten gewählteste Stücke ersten Ranges.

Da indeß durch die offiziellen Berichte der Museumsleitung, die auch im „Archäol. Anzeiger" des Jahrbuchs des Instituts aufgenommen sind, eine gewisse Kenntnis des Inhaltes dieses Museums verbreitet ist, so verzichte ich hier auf ein näheres Eingehen. Ich betone nur, daß die Schätze dieses Museums bei den archäologischen Studien in Zukunft eine wichtige Rolle spielen werden und von keinem Gelehrten übersehen werden dürfen. [Handbook of the Museum of Fine Arts 1911.]

Eine kleine Sammlung von Antiken enthält das Fogg Museum of Art in Cambridge bei Boston. Hervorzuheben ist:

1. Gute Replik der Meleagerstatue, besonders gut im Kopfe. Interessant, weil ohne Chlamys, was das Ursprünglichere ist (vgl. Meisterwerke S. 362). Unter dem linken Arme eingeklemmt ein undeutlicher Rest; weiter unten ein Puntello. [Notizie degli scavi 1895 S. 196 Fig. 1 u. 2.]

2. Gute Replik des polykletischen sog. Narciß mit zugehörigem Kopfe (der Hals fehlt). Etwas abgerieben. Vgl. Meisterwerke S. 483f.

3. Hellenistisches Reiterrelief des 3. Jahrhunderts, Votiv an einen Heros.

4. Kolossalkopf aus rotem Marmor; schön, aber nicht antik.

Diese Skulpturen gehören Herrn Edw. W. Forbes.

Eine Sammlung Bronzen und Vasen ist geliehen von Herrn Loeb [jetzt wieder bei ihm in München]; es sind meist Stücke der bekannten Forman-Sammlung, die in London versteigert ward (Katalog 1899 [Sieveking, Die Bronzen der Sammlung Loeb. 1913]).

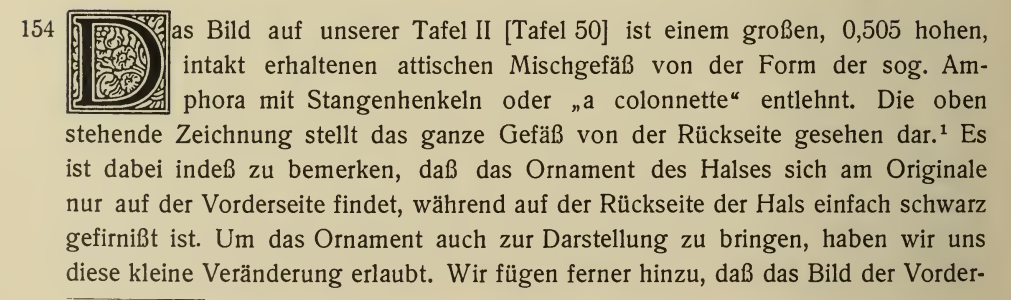
Ferner noch andere Vasen; darunter eine sehr gute unsignierte kleine Brygosschale mit Kriegern (innen ruhig, außen Kampf und Rüstung).

Unter den Terrakotten eine gefälschte Kopie eines feinen Marmorköpfchens aus Ägina, das, aus der Sammlung von Radowitz stammend, im Kais. Museum zu Konstantinopel sich befindet.



(1 : 6)

ORPHEUS
ATTISCHE VASE AUS GELA
(FÜNFZIGSTES PROGRAMM ZUM WINCKELMANNSFESTE DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN 1890
Tafel II [= Tafel 50])



154 Das Bild auf unserer Tafel II [Tafel 50] ist einem großen, 0,505 hohen, intakt erhaltenen attischen Mischgefäß von der Form der sog. Amphora mit Stangenhenkeln oder „a colonnette“ entlehnt. Die oben stehende Zeichnung stellt das ganze Gefäß von der Rückseite gesehen dar.[1] Es ist dabei indeß zu bemerken, daß das Ornament des Halses sich am Originale nur auf der Vorderseite findet, während auf der Rückseite der Hals einfach schwarz gefirnißt ist. Um das Ornament auch zur Darstellung zu bringen, haben wir uns diese kleine Veränderung erlaubt. Wir fügen ferner hinzu, daß das Bild der Vorder-

[1] Die Zeichnungen sind von Herrn van Geldern mit seiner bekannten Sorgfalt gefertigt. Alle schwarz gefirnißten Teile sind in den Zeichnungen auch schwarz wiedergegeben. Es ist dieses Verfahren das einzige, das von rotfigurigen Vasen einen richtigen Begriff zu geben vermag. Die Vase ist Besitz des Antiquariums der kgl. Museen zu Berlin. [Bulle, Der schöne Mensch[2] Tafel 305. Furtwängler-Reichhold-Hauser, Griechische Vasenmalerei III S. 109.]

seite (Tafel II [Tafel 50]) von denselben Ornamentstreifen umrahmt ist wie das der Rückseite. Die obere Grenze bildet also das Stabornament, in welches die 155 Spitzen der langen Lanzen etwas einschneiden. Die Säume an den Seiten sollen eigentlich, wie der Vergleich der etwas älteren Gefäße derselben Form lehrt, wo das Ornament sorgfältiger und naturtreuer gebildet ist, Efeuzweige darstellen, die freilich hier zu bloßen Strichen mit Punkten geworden sind. Derselbe Efeuzweig ist am äußeren Rande der Mündung angebracht; auch dies ist typisch und steht zu dem Zwecke des Kraters in Beziehung. Die Oberseite der Mündung ist, wie der Hals an der Vorderseite, mit einem Bande sehr schlanker Lotosknospen geschmückt; auf den Henkelscheiben sieht man Palmetten. Den Übergang vom Fuß in den Bauch vermitteln die üblichen Strahlen. Alle diese Ornamente sind, wie es in diesem Gefäßtypus besonders lang üblich blieb, schwarz auf den Tongrund aufgemalt. Der Ton hat die schöne warm rote Farbe der besten attischen Produkte. Der tiefschwarze Firnis ist stark glänzend, doch nicht an allen Stellen dicht genug aufgetragen, um den Grund völlig zu decken. Der letztere schimmert namentlich an einigen Stellen des Bildes der Rückseite hindurch, welche überhaupt nachlässiger behandelt ist. Natürlich ist auch das ganze Innere des Gefäßes schwarz gefirnißt.

Gefunden wurde dasselbe auf den durch ihre reichen Vasenfunde seit lange bekannten Gräberfeldern von Gela. Nach dieser Stadt muß gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts, der Zeit, welcher unsere Vase angehört, ein besonders starker Import attischer Keramik stattgefunden haben; denn die hier bei weitem am häufigsten gefundenen Stilarten sind die des Übergangs vom strengen zum schönen und die des älteren schönen Stiles.

Den letzteren zeigt unsere Vase, an welcher wir zunächst das einfache Bild der Rückseite näher ins Auge fassen. Es führt uns dasselbe eine Szene ruhigen Zusammenseins jugendlicher Personen vor, ein Thema, das wir auf den Rückseiten gleichartiger Gefäße häufig behandelt sehen. Die Ruhe und Einfachheit des Bildes dient dann immer der bedeutenden Darstellung der Hauptseite als wirksame Folie. Hier sehen wir zwei junge Paare in freundlichem Gespräche. So flüchtig die Ausführung ist, so sind doch die Motive sehr lebendig gedacht und keineswegs so schematisch behandelt, wie dies an geringeren Vasen dieser Art so häufig der Fall ist. So ist die Haltung des Mädchens der linken Gruppe, welches, halb abgewendet stehend, die Rechte unter dem Mantel versteckt, durchaus individuell; sie scheint den Versicherungen des Jünglings wenig Glauben zu schenken. Besonders lebendig ist der junge Mann der anderen Gruppe, welcher seinen Stock im Eifer des Gespräches demonstrierend hebt, während das Mädchen ruhig fortfährt, Ball zu spielen.[1] Die Mädchen tragen den ionischen Chiton; darüber den Mantel; die eine hat eine Haube auf, die andere ist mit rot gemalten

[1] Über das Ballspiel bei Mädchen auf den attischen Vasen vgl. oben [Eine argivische Bronze] S. 34.

Haarbändern geschmückt. Beide Jünglinge tragen ein vorn mit einer aufrechten Spitze versehenes rotes Band im Haare.[1] Der Gegenstand zwischen der linken Gruppe oben scheint ein Paar Sprunggewichte darzustellen.

156 So vorbereitet wenden wir uns zur Betrachtung des Hauptbildes, das unsere Aufmerksamkeit ganz anders fesselt. Denn wußte unser Maler uns schon durch die Behandlung der gleichgültigen Alltagsszenen der Rückseite anzuregen, so ist dieses Bild geradezu packend durch die einfache Großheit der Motive.

Wir sehen keine Handlung, keine lebendige Aktion, keinen bedeutenden Vorgang, nur ein Zustandsbild, aber getragen von Stimmung. Orpheus sitzt auf einem Hügel und läßt seine Stimme ertönen, indem er mit Saitenspiel sich begleitet. Er sieht nichts von dem was ihn umgibt. Begeistert wirft er den Kopf zurück und richtet den Blick in leere Ferne. Doch von seinen Landsleuten haben sich einige um ihn gesammelt, dem wunderbaren Gesange zu lauschen. Da ist ein junger Thraker herangetreten, ganz nahe vor Orpheus hin; neugierig gefesselt blickt er den Sänger an; um bequem zu stehen und in Ruhe lange zuhören zu können, hat er das eine Bein auf den Hügel aufgesetzt, lehnt den Oberkörper vor und stützt sich mit der Rechten auf seine zwei Lanzen, während er die Linke, damit sie einen Stützpunkt habe, in die Seite stemmt. In dieser Stellung kann er lange verharren, ohne durch körperliche Ermüdung von seinem geistigen Genusse abgezogen zu werden. Ein älterer Genosse hinter ihm ist halb zum Weggehen gewendet, doch ist sein Auge noch unverwandt auf Orpheus gerichtet. Es scheint in ihm zu kämpfen; doch nicht bewußte Überlegungen, nur die Gefühle scheinen im Widerstreit: die Töne, die ihm ans Ohr dringen, fesseln und halten ihn, so daß er lauscht wie gebannt, mit weitgeöffneten Augen; doch das Dämonische dieses Gesanges erweckt ihm Schauer, ein Frösteln überrieselt ihn, er hüllt sich in den weiten Mantel und wendet sich zum Gehen. Zwei andere jugendliche Thraker, ein Freundespaar, haben sich hinten dem Sänger genaht. Ruhig und still lassen sie die Musik auf sich wirken. Der eine steht aufrecht und stützt sich mit beiden Händen fest auf seine Lanzen. Den Kopf läßt er leise zur Seite sinken und die Augen schließt er: nichts Äußeres soll ihn stören, er will nichts sehen was ihn umgibt, nur hören, lauschen dem heiligen Sänger und in seinen Tönen schwelgen. Der Freund aber lehnt sich an ihn und löst seine Glieder, soviel die stehende Haltung ihm dies gestattet; auch er ist ganz Ohr, ganz hingegeben dem Genusse, den die Musik ihm gewährt. Den Kopf läßt er nach vorne sinken; der Blick des nur halb geöffneten Auges ist gegenstandslos zur Erde gerichtet.

Das ist kein gewöhnlicher Maler, dem solche Sprache aus dem Bilde spricht, der so die Wirkung der Musik zu schildern weiß, daß wir in wenigen Figuren alle Stufen der Empfindung von gefesselter Neugierde zu hingebendem Versenken und zu heiligem Schauer zu überblicken glauben.

[1] Diese Details sind sehr verblaßt und auf unserer Abbildung versäumt anzugeben.

In festen, großen Zügen und mit überaus sicherer Hand ist das Bild entworfen. Bei den Einzelheiten hielt sich der Maler nicht lange auf, indem er rasch auf das Hauptziel, die ausdrucksvolle Haltung losging und alles darauf konzentrierte. Dennoch bietet sein Bild eine Reihe uns interessanter Einzelheiten, die wir nun näher ins Auge zu fassen haben.

Orpheus selbst ist durchaus als Grieche gebildet und trägt keinerlei Anzeichen thrakischer Herkunft. So hatte ihn auch Polygnot in der Nekyia gemalt und so 157 erscheint er auf allen attischen Vasen der zwei ersten Drittel des fünften Jahrhunderts. Das früheste Denkmal, das Orpheus durch Teile der Tracht als Thraker charakterisiert, scheint das berühmte Orpheusrelief zu sein, dessen Original der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören muß. Seine Kleidung ist zwar auch hier noch in der Hauptsache griechisch, aber die hohen Stiefel und vor allem die Fuchspelzmütze, die ἀλωπεκῆ,[1] welche er trägt, sind thrakisch. In der späteren Kunst, seit dem vierten Jahrhundert, gab man Orpheus mehr oder weniger vollständig das einmal für Barbaren überhaupt konventionell gewordene Orientalenkostüm, indem man von speziell thrakischer Tracht offenbar nichts mehr wußte. Auf unserer Vase also tritt Orpheus wie ein reiner Grieche auf, obwohl der Maler, wie die umgebenden Figuren zeigen, die thrakische Tracht vorzüglich kannte. Es scheint dies zu dem Schlusse zu führen, daß der Typus des Orpheus festgestellt war, bevor die Künstler mit der thrakischen Tracht vertraut waren. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, daß Orpheus erst im fünften Jahrhundert, und zwar am Ende der Periode des strengen Stiles auf den Vasen erscheint und uns auch sonst keine älteren Darstellungen desselben bekannt sind; in jener Zeit war aber die Thrakertracht sehr gut bekannt. Daher ist es wahrscheinlich, daß man in der älteren Zeit den gottbegnadeten Sänger auch in der Erscheinung einem Gotte gleich bilden wollte, und daß man das thrakische Kostüm verschmähte, weil es ihn zu einer niedrigen Sphäre herabgezogen hätte. So trägt Orpheus auf den älteren Vasen gewöhnlich nur einen Mantel wie hier. Die Haare hat er, wie unser Maler durch den Kontur hinlänglich klar angedeutet hat, in zwei Zöpfe geflochten, die hinten herumgelegt sind.[2] Je eine lange Locke jedoch fällt zu den Seiten auf die Brust. Vor den Ohren hängt das lockige Haar etwas länger herab. Ganz dieselbe Haartracht gab man in dieser Zeit, gegen Mitte des fünften Jahrhunderts, auch Apollon, wie die Kopien einer herrlichen Statue dieses Gottes beweisen.[3] An den Wangen unseres Orpheus ist mit verdünntem Firnis etwas Bartflaum angedeutet, was auch bei Apollon im strengschönen Vasenstile zuweilen vorkommt. Dagegen deutet der Kranz, welcher sein Haupt umgibt, der Efeu,[4] auf

[1] Friederichs und Wolters (Baust. 229, Gipsabg. 1198) sprechen fälschlich von einem ‚Helme'.

[2] Nicht zu verwechseln mit der Haarrolle; vgl. oben [Eine argiv. Bronze] S. 131, Anm. 25.

[3] Overbeck, Apollon S. 166. Vgl. oben [Eine argivische Bronze] S. 152.

[4] Die Blätter sind ausgespart; zwischen denselben sieht man noch verblaßte Spuren kleiner rot aufgemalter Beeren, welche bei der Zeichnung leider übersehen wurden.

die nahe Beziehung des Orpheus zu Dionysos.[1] Dieselbe hat ein anderer gleichzeitiger Maler[2] dadurch ausgedrückt, daß er ihm außer einem Thraker auch einen Silen als staunenden Zuhörer gibt; an Orpheus selbst betont derselbe aber durch den Lorbeerkranz dessen nicht minder enges Verhältnis zu Apollon. In dem Weihgeschenke des Smikythos zu Olympia, das auch derselben Epoche angehört, scheint Orpheus neben Dionysos gestanden zu haben.

158 Daß der Sänger auf einem felsigen Hügel sitzt (der mit ganz verdünnter Firnisfarbe in breiten Pinselstrichen bemalt ist), erweist sich als ein typischer Zug, der auf allen Vasen, welche Orpheus musizierend darstellen, wiederkehrt.[3] Polygnot ließ selbst in der Unterwelt den Orpheus auf einem Hügel sitzen und ist darin offenbar abhängig von derselben Vorstellung, welche den Sänger in der Oberwelt auf dem Berge sitzen läßt.

Über unserem Orpheus ist der leere Raum zu einer Inschrift benutzt; es steht hier in der gewöhnlichen altattischen Schrift zweimal *καλός*, was man auf Orpheus beziehen kann. Doch ist dies nicht nötig; denn Maler dieses Stiles haben sowohl das vollständigere *καλὸς ὁ παῖς* als das einfache *καλός* auch über Darstellungen gesetzt, wo nur Frauen vorkommen,[4] also jede Beziehung zu den Figuren ausgeschlossen ist. Wir befinden uns hier übrigens schon am Ende jener Periode, wo die Vasenmaler naiv genug waren, ihrer persönlichen Schönheitsschwärmerei auf den Bildern ein Denkmal zu setzen. Schon empfindet man es als unpassend, die mit der Darstellung gar nicht zusammengehörigen persönlichen Namen beizuschreiben, und begnügt sich lieber mit dem allgemeinen *καλός*,[5] bis bald auch dieses völlig verschwindet.

An den Thrakern, welche Orpheus umgeben, verdient zunächst das Kostüm genauere Beachtung, das aus zwei für sie ganz speziell charakteristischen Stücken besteht, aus der Fuchspelzmütze, der *ἀλωπεκῆ* — welche dem Jüngling links in den Nacken gerutscht ist — und dem schweren, bunt gewirkten oder gestickten Mantel, der *ζειρά*. Daß sie im übrigen nackt erscheinen, ist eine Freiheit des Künstlers; denn die wirklichen Thraker des fünften Jahrhunderts trugen Chitone, welche auch die Schenkel bedeckten, und hohe Stiefel aus Rehkalbleder.[6] Unser

[1] Vgl. Lobeck, Aglaoph. S. 289 ff.

[2] Arch. Ztg. 1868, Taf. 3.

[3] Selbst ein südetruskischer Vasenmaler hat diesen Typus gekannt und nachgeahmt (Annali dell' Inst. 1845, Taf. M, vgl. 1867, S. 176 f.); die obszönen bacchischen Figuren, die er aus eigener Erfindung dazu gemalt hat, zeigen wohl, wie er sich die Gesellschaft dachte, in die man durch die orphischen Weihen eingeführt ward.

[4] Z. B. Berlin 2404. 2547 u. a.

[5] Vasen des älteren schönen Stiles mit bloßem *καλός* oder *καλή*, z. B. Berlin 2404. 2417. 2518. 2528. 2529. Zu den jüngsten Vasen, welche das *καλός* zeigen, gehört Berlin 2658.

[6] Wir kennen die Tracht der Thraker im fünften Jahrhundert bekanntlich verhältnismäßig genau, sowohl aus Herodot 7, 75, wo die thrakischen Hilfsvölker des Xerxes geschildert sind, als aus Xenophon Anab. 7, 4, 4, wo er die Vorzüge der warmen Tracht der Thraker bei der Kälte im Lande der Thynen kennen lernt.

Maler hat sich also auf die zumeist charakteristischen Teile beschränkt. Diese sind aber offenbar völlig naturtreu gebildet. An den Mützen[1] scheint der Fuchsschwanz zugleich als Zierat und Schutz des Nackens verwendet. Der Kopf des Tieres ist natürlich vorne angebracht. In der Mitte oben steht eine Spitze empor, die aber — indem sie auch gestreift ist — ebenfalls aus dem Fell gearbeitet scheint; sie hat eine Öse, welche zum Aufhängen der Mütze diente. Oberhalb der Ohren sind runde Laschen angebracht, welche hier emporgeschlagen erscheinen, offenbar aber über die Ohren gezogen werden konnten. Daß die *ἀλωπεκαῖ* auch die Ohren vor der Kälte schützten, berichtet Xenophon. Der Mantel, der 159 *ζειρά* hieß, ist offenbar ein derbes, wollenes Gewebe, das nur in wenigen Falten bricht. Wie Xenophon angibt, reicht er bis zu den Knöcheln; die Thraker trugen diese Mäntel auch zu Pferd anstatt der griechischen Chlamys. Wie sie angelegt wurden, sieht man deutlich auf unserer Vase; zwei Zipfel wurden vorne auf der Brust umgeschlagen und mit einer — von dem Maler nicht dargestellten aber notwendig vorauszusetzenden — starken Spange zusammengehalten. Das Beiwort *ποικίλη*, welches Herodot der *ζειρά* gibt, wird durch die gewebten oder gestickten Muster illustriert, welche hier zu sehen sind; sie sind von einfacher sog. geometrischer Art.

Es gibt noch eine Anzahl von Vasen, welche dieses echte Thrakerkostüm zeigen. Sie rühren aber alle aus wenigen Dezennien der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts her, indem sie nur der letzten Stufe des strengen und dem älteren schönen Stile angehören. Es ist nämlich wohl zu scheiden zwischen der eben nachgewiesenen echten, mit Herodots und Xenophons Schilderung völlig übereinstimmenden thrakischen Tracht und den manchfachen anderen verwandten Barbarentrachten, welche auf den Vasen vorkommen. Namentlich ist die *ἀλωπεκῆ* von der skythischen und persischen Mütze zu unterscheiden. Den letzteren sind besonders die zwei jederseits herabhängenden langen spitzen Seitenlaschen charakteristisch, welche der *ἀλωπεκῆ* durchaus fehlen. Das älteste Beispiel der letzteren, das ich bemerkt habe, ist eine Schale des Duris (Wiener Vorlegebl. 6, 5), wo sie den Bogenschützen gegeben wird, die aber im übrigen gar nichts Thrakisches haben. Die volle Thrakertracht scheint dann der Maler der herrlichen Orpheusschale der Akropolis,[2] soweit ihre Reste erkennen lassen, den auf den Außenseiten mit ihren Pferden dargestellten Thrakern gegeben zu haben.[3] Die besten Bilder des thrakischen Kostüms finden wir auf den Vasen, welche der unsrigen im wesentlichen gleichzeitig sind. Die volle Tracht kommt nur für wirkliche Thraker verwendet vor, welche namentlich in der Umgebung des Orpheus auf-

---

[1] Die Details derselben sind zumeist mit verdünnter gelblicher Firnißfarbe und breitem Pinsel gemalt.

[2] Journal of Hell. Stud. IX, Taf. 6; nicht aus dem sicheren Perserschutt. Vgl. auch Ath. Mitt. XII, S. 387. Sie ist gewiß nicht von Euphronios.

[3] Doch ist die *ἀλωπεκῆ* nicht sehr charakteristisch gezeichnet.

treten;[1] nicht selten sind hier auch Chiton und hohe Stiefel angegeben. Aber auch der von Thrakien her brausende Sturmgott Boreas konnte als echter Thraker gelten und ward deshalb dargestellt in die *ζειρά* eingehüllt, die *ἀλωπεκῆ* in die Stirne gedrückt und die Ohrenklappen heruntergeschlagen; so eilt er, ein Bild eisiger Kälte, der Oreithyia nach.[2] Indeß ein Teil dieses thrakischen Kostüms, die Fuchspelzmütze, wird in dieser Zeit auch anderen Figuren gegeben. So trägt sie —
160 wie auch die hohen Stiefel — der von Achill verfolgte reitende Troilos[3] und so finden wir sie zuweilen auch bei den reitenden Amazonen.[4] Daß sie aber in Athen, zur Zeit als der Parthenonfries gearbeitet ward, auch wirkliche Modetracht der athenischen Ritter war, zeigen mehrere Figuren jenes Frieses.[5] Es ist leicht verständlich und hat viele Analogien in neuerer Trachtgeschichte, daß man den barbarischen Reitervölkern des Nordens ein so kleidsames Detail entlehnte. Indeß kann die Mode nur kurz gewährt haben. Auf den späteren Vasen ist diese Thrakertracht ganz verschwunden; ein großgriechischer Vasenmaler des vierten Jahrhunderts kleidet selbst die Thraker bei Orpheus in das gewöhnliche orientalische, sog. phrygische Kostüm.[6]

Die regen Beziehungen, welche Athen zu dem thrakischen Norden seit Anfang des fünften Jahrhunderts unterhielt, erklären die genaue Kenntnis der Tracht, welche unsere Vasenmaler verraten, vollständig. Auch hat Äschylos in seiner großen thrakischen Tetralogie, der Lykurgeia, gewiß Thraker im Kostüm auftreten lassen. Indeß hatten die Maler wohl auch Gelegenheit genug, wirkliche Thraker zu sehen. Daher gehen sie sogar so weit, den Gesichtstypus charakteristisch zu bilden, wenigstens durch den eigentümlichen Bartwuchs jener nordischen Völker. Der auf unserer Vase an der Figur rechts zu bemerkende Kinnbart, welcher an der Wange unterbrochen wird, und von dem getrennt erst gegen das Ohr hin wieder etwas Bart erscheint, ist ein durchaus charakteristischer Zug, der sich an dem Thraker der gleichzeitigen Vase, Arch. Ztg. 1868, Taf. 3, wiederholt. Es ist dies aber derselbe Bartwuchs, welcher den bekannten Daciertypus der traianischen Siegesdenkmäler charakterisiert: eine interessante Bestätigung dafür, daß die Daker in der Tat Thraker waren.

Die Übereinstimmung der von Xenophon beschriebenen Tracht der Thynen mit den Thrakern unserer Vasen und ihre eben nachgewiesene Ähnlichkeit mit

---

[1] Mus. Borbon. IX, 12. Arch. Ztg. 1868, Taf. 3. Mus. Gregor. II, 60, 1 = Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. J. Auf einem schönen Stamnos des Vatikans (Mus. Gregor. 2, 18 = Gerhard, Auserl. Vas. 164) erscheint als Gegenbild zum Amazonenkampfe ein echter Thraker in der *ζειρά* zwischen zwei Frauen mit Schale. Es ist wohl ein Thrakerkönig gemeint und es wird damit auf die thrakische Herkunft der Amazonen angespielt.

[2] Gerhard, Auserl. Vas. 152, 2.

[3] Mus. Gregor. 2, 22, 1.

[4] Z. B. Gerhard, Auserl. Vas. 330.

[5] Michaelis, Parth. Taf. 9, 8. 15. 19; 10, 3. 4. 36; 13, 120.

[6] Monum. dell'Inst. VIII, 43, 1; die Vase scheint frühapulisch, den attischen noch sehr nahe.

den von Traian besiegten Daciern macht es übrigens wahrscheinlich, daß die Originale, welche unsere Vasenmaler in Athen sahen, vom entfernteren nördlichen Thrakien, vermutlich von den Gestaden des Pontos gekommen waren.

Ein zweites Interesse bieten die Thraker unserer Vase durch die Schemata ihrer Stellungen. Ganz hervorragend ist in dieser Beziehung die Gruppe der beiden Freunde links. Ich glaube kaum, daß sich in der ganzen erhaltenen Vasenmalerei eine Gruppe findet, welche diese an Schönheit der Umrisse zugleich wie an Stimmung und Ausdruck der Stellungen überträfe. Auf Vasen derselben Zeit wie die unsrige, also des älteren schönen Stiles, kommen zwar zuweilen verwandte Gruppen, und zwar gerade bei zuschauenden oder zuhörenden Figuren vor; aber keine kommt nur von ferne der unsrigen gleich. Ich nenne als besonders nahestehend die Gruppe zweier Musen, welche dem Thamyris zuhören (Monum. dell' Inst. VIII, 43, 2) und die zweier Mädchen vor einer Flötenspielerin (Gerhard, Auserl. Vas. 304). Der Typus dieser Gruppen, wo zwei Figuren dadurch 161 verbunden sind, daß die eine sich an die andere aufrecht stehende anlehnt und mit einer oder beiden Händen sich auf ihre Schulter stützt, kommt erst in dem strengschönen Übergangsstile auf[1] und ist der älteren Zeit noch ganz fremd. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß diese Gruppenbildung zu den Schöpfungen der großen Wandmalerei des Polygnot und seines Kreises gehört. In der Nekyia der Lesche zu Delphi legte Memnon die eine Hand auf die Schulter Sarpedons, der, das Gesicht auf beide Hände gestützt, in sich versunken dasaß. Einer solchen Gruppe ist die unsrige kongenial: eine Stimmung, wie wir sie dort aus der Beschreibung nur ahnen können, tritt uns hier ausgeführt entgegen.

Daß es derartige Gruppen der großen Malerei waren, welche den römischen Künstlern bei Zusammenstellung ihrer Orest-Elektra, Orest und Pylades-Gruppen vorschwebten, hatten wir oben schon zu bemerken Gelegenheit ([Eine argivische Bronze] S. 137).

Noch ist hervorzuheben, daß der eine der Thraker auch mit dem Gesichte ganz von vorne gezeichnet ist. Gewöhnlich vermeidet dies ja die Vasenmalerei; doch ist es gerade da häufiger, wo wir ein nahes Verhältnis zu der großen Malerei annehmen dürfen; man vergleiche nur den bekannten Krater von Orvieto (Monum. dell' Inst. XI, 38), auf welchem Robert die Nachbildung von Gemälden des polygnotischen Kreises erkannt hat.

Die Stellung des Jünglings, welcher das eine Bein aufstützt, gehört ebenfalls zu denjenigen, welche mit der polygnotischen Malerei aufgekommen zu sein scheinen.[2] In der Nekyia war Antilochos so dargestellt und stützte den Kopf auf

[1] Als ältestes der mir bekannten Beispiele nenne ich die Vase Gerhard, Auserl. Vas. 151. Vgl. über verwandte Gruppen Herzog, Studien zur Geschichte der griechischen Kunst, S. 12.

[2] Vgl. Sammlung Sabouroff, zu Taf. 114, [wo eine Anzahl der frühesten Beispiele zusammengestellt ist. Dümmler im Jahrb. d. Inst. 1887, S. 170. [Kleine Schriften III S. 322.]

beide Hände. Das Einstemmen der einen Hand, wie wir es an unserem Thraker sehen, ist in Skulptur und Malerei um diese Zeit beliebt. Von bedeutenderen Vasen, die hierher gehören, seien nur zwei unpublizierte genannt. Die Sammlung Bruschi in Corneto besitzt ein herrliches Gefäß derselben Form und desselben Stiles wie das hier behandelte; es stellt Apollon auf einem Felsen zwischen zwei Musen dar; die eine derselben setzt das eine Bein höher auf und stützt den Kopf, der, aus dem Bilde herausblickend, von vorne gezeichnet ist, auf die rechte Hand auf, während die linke die Leier trägt. Eine treffliche Pyxis im Museum der archäologischen Gesellschaft zu Athen (Nr. 2975 [Collignon-Couve Nr. 1553]), von demselben Stile wie unsere Vase, zeigt ebenfalls Apollon unter musizierenden Musen, deren eine den linken Fuß auf einen Felsen aufsetzt, während sie den Kopf auf die rechte Hand stützt; die Köpfe einiger anderen Figuren sind von vorn gezeichnet. Solche Vasen sind es, die uns einen wahrhaften Begriff von polygnotischer Kunst vermitteln können.

Unter ihnen ragt aber unser Orpheuskrater hoch empor. Ihm kommt eine Eigenschaft, welche zu den für Polygnot am meisten charakteristischen zählt, 162 gerade in besonders hohem Maße zu. Polygnot malte weniger Handlung als Zustand, weniger äußere Vorgänge als Stimmungen; und dies war das Unterscheidende und Neue gegenüber der älteren Kunst. Er will das innere Wesen der Figuren, nicht bloß ihre Aktion zum Ausdrucke kommen lassen und bediente sich deshalb mit Vorliebe stimmungsvoller zuständlicher Motive. Aus ihnen sprach nun das „Ethos“ der Personen, das Aristoteles an Polygnots Malerei so hoch schätzte: die frühere Kunst gab dagegen nur äußerlichen Vorgang, die spätere aber jene Steigerung des Ethos, welche zum „Pathos“ wurde.[1] Unsere Orpheusvase stammt von einem Maler, der unter dem ersten Eindrucke der neuen Gemälde des Polygnot zwischen 460 und 450 in gleichem Sinne zu schaffen strebte. Die Schönheit und Natürlichkeit der Motive, der seelische Ausdruck, die Stimmung, welche er ihnen zu geben wußte, sind durchaus würdig seines großen Vorbildes.

Polygnot ist wahrscheinlich 463 mit Kimon nach Athen gekommen.[2] Daß die Vasen von gleichem Stile wie die unsrige in die Zeit um 460—450, also gerade in die Periode der ersten frischesten Wirkung Polygnots fallen müssen, daß zur Zeit, als Polygnot von Thasos kam, der eigentlich strenge Stil auch in Athen schon überwunden war, dies zu beweisen, ist gegenwärtig nach den Resultaten der Ausgrabung der Akropolis nicht mehr nötig;[3] denn diese zeigen uns die letzte Stufe des strengen Vasenstiles bereits um 480 erreicht.

[1] Vgl. auch Dümmler, Jahrb. d. Inst. II, S. 176 f. [Kleine Schriften III S. 331.]

[2] Daß die Nachricht, das Epigramm der Iliupersis sei von Simonides, nicht chronologisch verwendet werden darf und Polygnot wahrscheinlich wesentlich länger in Athen malte, als gewöhnlich angenommen wird, habe ich Sammlung Sabouroff I, Einl. zu den Vasen S. 5 f., hervorgehoben.

[3] Anders vor vier Jahren, wo ich, Sammlung Sabouroff a. a. O., gegen die gewöhnliche Annahme, die Polygnot mit dem strengen Vasenstile zusammenbrachte, anzukämpfen

Man könnte nun vermuten wollen, daß die Vasen, welche Orpheus unter den Thrakern darstellen, alle auf ein polygnotisches Original zurückgingen, und daß die genaue Kenntnis des thrakischen Kostümes, welche sie zeigen, eben dem Thasier als dem Nachbarn der Thraker zu verdanken sei. Das hält aber nicht Stich. Um Thrakerkostüm kennen zu lernen, brauchten die Athener jener Zeit den Polygnot wahrlich nicht, ebensowenig wie um Kenntnis von den ionischen Buchstaben zu erhalten.[1] Überdies scheint aber die Thrakertracht schon kurz vor der Ankunft des Polygnot in Athen gemalt worden zu sein, und die Bilder der Thraker bei Orpheus, obwohl sie im wesentlichen der polygnotischen Zeit an- 163 gehören und in dieser beliebte Motive zeigen,[2] variieren doch so, daß sie sich nicht auf ein bestimmtes Original zurückführen lassen.

Indeß eine gemeinsame literarische Quelle muß den Orpheusbildern jener Periode allerdings zu Grunde liegen. Wie wir bereits bemerkten, tritt sowohl die Darstellung der Tötung des Orpheus durch die rasenden Weiber als die seines friedlichen Leierspieles unter den zuhörenden Thrakern zuerst im strengschönen Übergangsstile der Zeit gegen 470 auf und hält sich während des älteren schönen Stiles, um dann zu verschwinden; die Darstellung des Todes ist mehr in der ersten Hälfte dieser Periode, die des Leierspiels mehr in der zweiten beliebt. Ich vermute, daß zu diesen Bildern jene Tragödie des Äschylos[3] die Anregung gab, in welcher Orpheus Schicksal der Stoff war und die nach dem Chore Bassarides hieß, das zweite Stück der in Thrakien spielenden Tetralogie Lykurgeia, auf welche wir bereits hinzuweisen Gelegenheit hatten. Wir haben auch oben schon auf jenen den Vasen wie Polygnot gemeinsamen typischen Zug aufmerksam gemacht, daß der singende Orpheus immer auf einem Berge sitzend erscheint. So hatte ihn aber Äschylos auf die Bühne gebracht, in der Morgenfrühe auf dem Pangaiongebirge sitzend, den Aufgang der Sonne erwartend. Einige der Vasen ferner bringen das Leierspiel des Orpheus unter den Thrakern in unmittelbare

hatte. Ich hatte gleich darauf bei einer Reise nach Athen die Genugtuung, dort durch die Ausgrabungen bestätigt zu sehen, was ich damals geschrieben. Wenig später, doch unabhängig davon, veröffentlichte Dümmler seine eingehende Studie über Polygnot und die Vasen (Jahrb. d. Inst. II, S. 168 ff. [Kleine Schriften III S. 320]), deren Grundanschauungen sich seitdem nur bestätigt haben.

[1] Der von Dümmler a. a. O. versuchte Nachweis eines durch Polygnot vermittelten Einflusses thasischer Schreibweise auf die Vasen scheint mir wenig geglückt. Polygnot wird übrigens wohl, wie auch andere fremde Künstler es taten, sich in Athen beflissen haben, attisch zu schreiben und nicht seine thasische Orthographie den athenischen Vasenmalern zu oktroyieren, denen ionische Schreibweise aus hundert andern Quellen zuströmen mochte.

[2] Bei dem Krater Mus. Borb. 9, 12 erinnert man sich des das Knie umfassenden Hektor und des vorgelehnten Agamemnon der Nekyia. Doch ist zu bedenken, daß beide Motive schon der vorpolygnotischen Malerei angehören und auf Vasen der Zeit gegen 480 erscheinen.

[3] Nauck, Frag. trag. S. 7. Robert, Eratosth. catast. S. 140.

Verbindung mit seinem Tode, indem sie bereits die rasenden Weiber herbeieilen lassen. So war bei Äschylos zu Anfang des Stücks Orpheus als Verehrer des Apollon leierspielend geschildert, bis dann die den Dionysos an ihm rächenden Weiber kommen. Von Eurydike oder der Fahrt nach der Unterwelt scheint bei Äschylos so wenig eine Spur gewesen zu sein, wie auf den Vasen und wie in Polygnots Nekyia. Im Gegensatze hiezu muß das bekannte schöne Relief mit Orpheus Eurydike und Hermes auf eine andere literarische Verarbeitung zurückgehen; wenn Reischs schöne Vermutung (Weihgeschenke S. 130 f.) das Richtige trifft, wie ich es glaube, so stellt es uns unmittelbar den Inhalt einer mit dem Preise gekrönten Tragödie der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts dar. In den attischen Vasen fand diese Behandlung des Stoffes, soviel wir bis jetzt wissen, keinen Eingang mehr; doch liegt sie den unteritalischen Gefäßbildern zu Grunde.

Dagegen hat die attische Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts noch eine andere, dritte Szene des Orpheusmythus dargestellt: eine ausgezeichnete Schale im Stile der Zeit des peloponnesischen Krieges zeigt den abgeschlagenen Kopf des Orpheus, der singend Orakelsprüche erteilt, welche ein Jüngling in ein Diptychon aufzeichnet, während Apollon als Orpheus Beschützer mit ausgestreckter 164 Hand hinter dem Kopfe steht;[1] wahrscheinlich war am Schlusse der äschyleischen Tragödie auf dieses Schicksal des Kopfes des Orpheus hingewiesen. Der orakelnde Kopf und ein Jüngling, der in das Diptychon schreibt, ist auch ein auf Gemmen und zwar im strengeren Stile mehrfach vorkommender Typus, der sich gewiß auf dieselbe Sage bezieht. [Furtwängler, Antike Gemmen III S. 248 ff.]

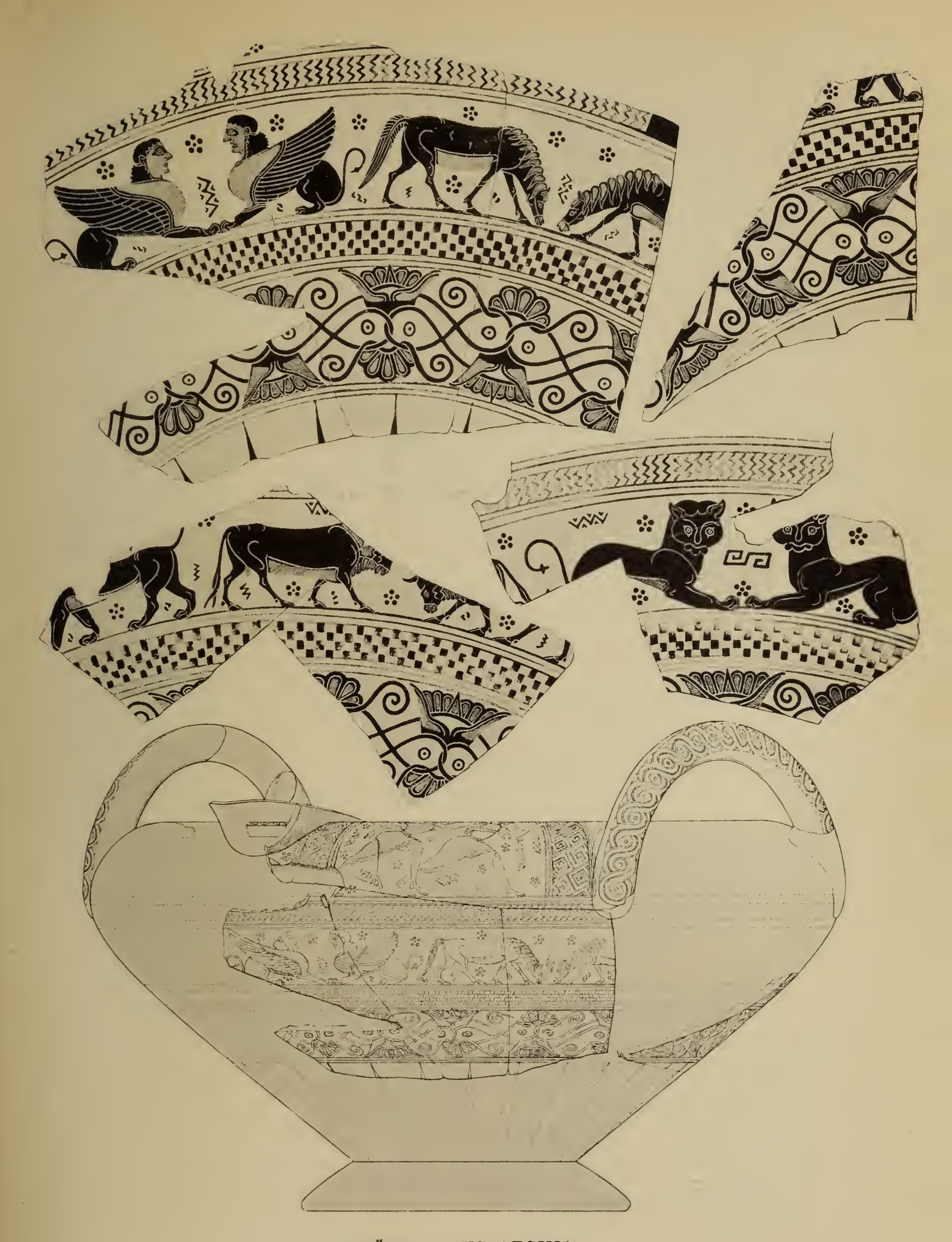
So wären denn zwei der größten Geister der älteren Blütezeit Athens, Äschylos für die Fassung des Stoffes, Polygnot für die künstlerische Formgebung indirekt an dem hier veröffentlichten Denkmale mitbeteiligt, welchem unter den Resten des Altertums immer eine hervorragende Stelle gebühren wird.

---

[1] Bull. Napol. N. S. VI, 4, 1; von Minervini S. 33 ff. richtig erklärt. Ich habe die Schale 1877 im Besitze des Herrn Barone zu Neapel gesehen und konnte konstatieren, daß sie von zweifellos attischer Arbeit der oben angegebenen Zeit ist; die Abbildung gibt von der prachtvollen Ausführung keinen zulänglichen Begriff. [Furtwängler, Antike Gemmen III S. 248 Fig. 139.]



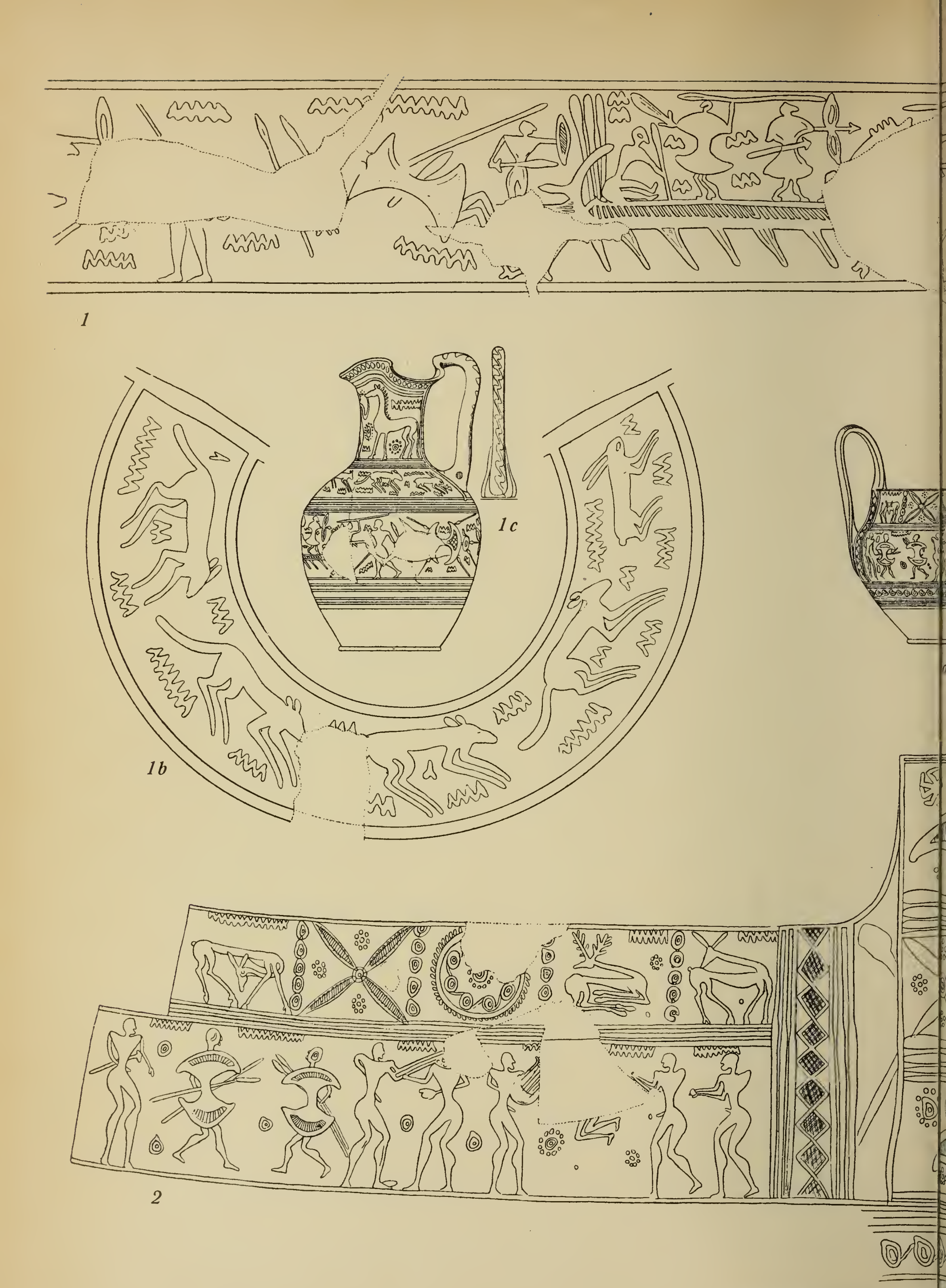
SCHÜSSEL AUS AEGINA



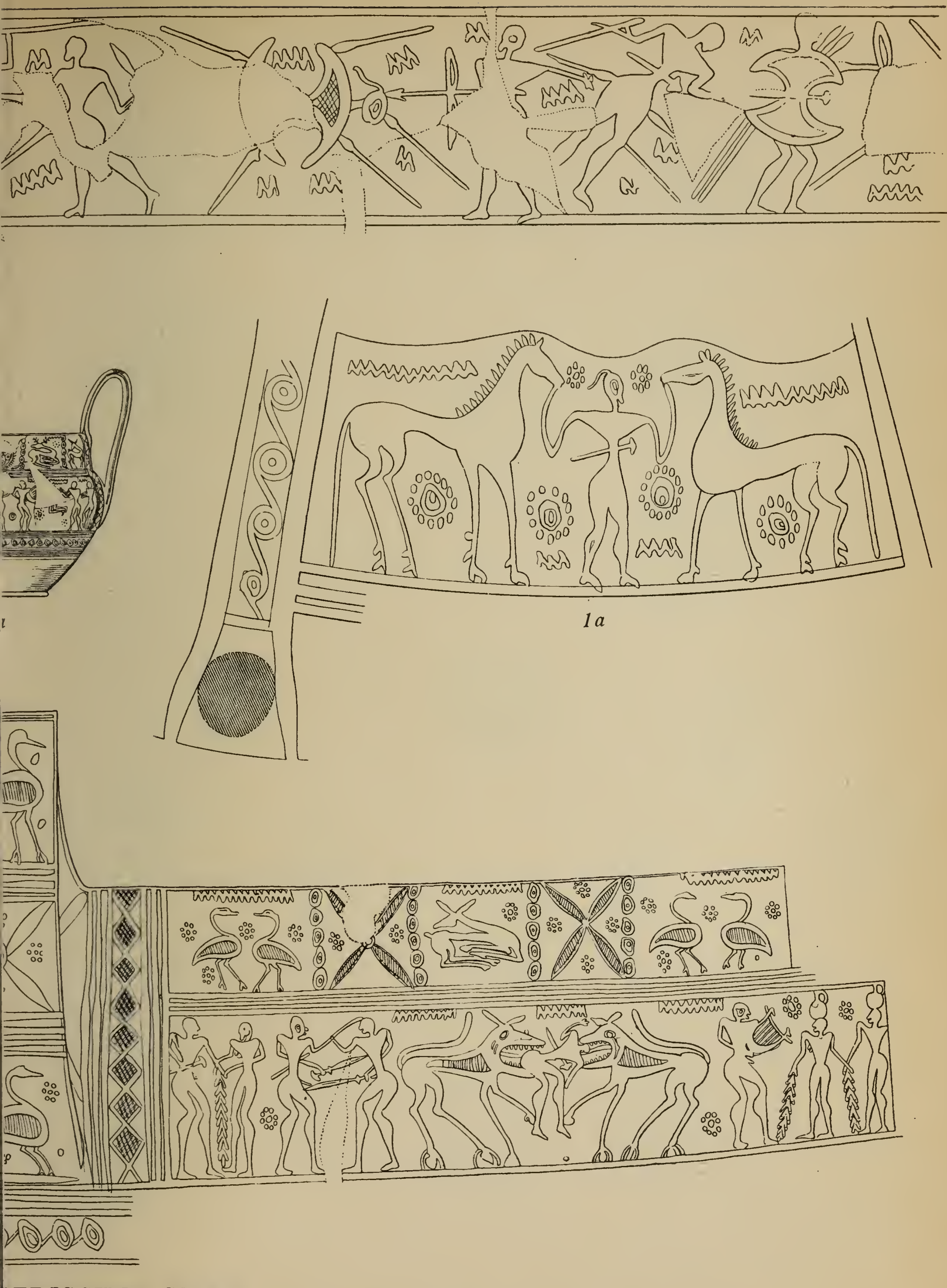
SCHÜSSEL AUS AEGINA



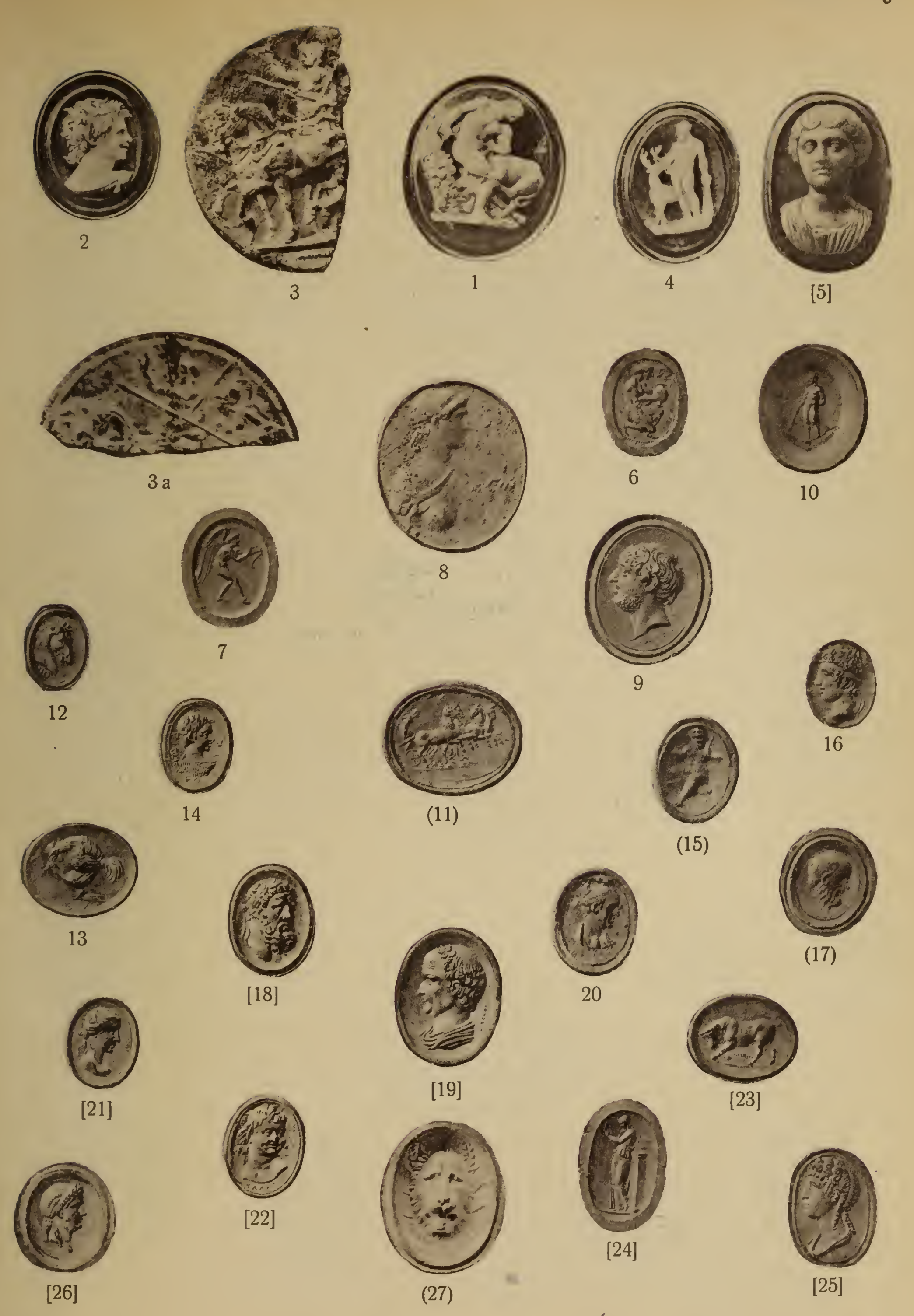
SALBGEFÄSS IN BERLIN.



VASEN DES GEO
IN KO



ETRISCHEN STILS
HAGEN



GEMMEN MIT KÜNSTLERINSCHRIFTEN

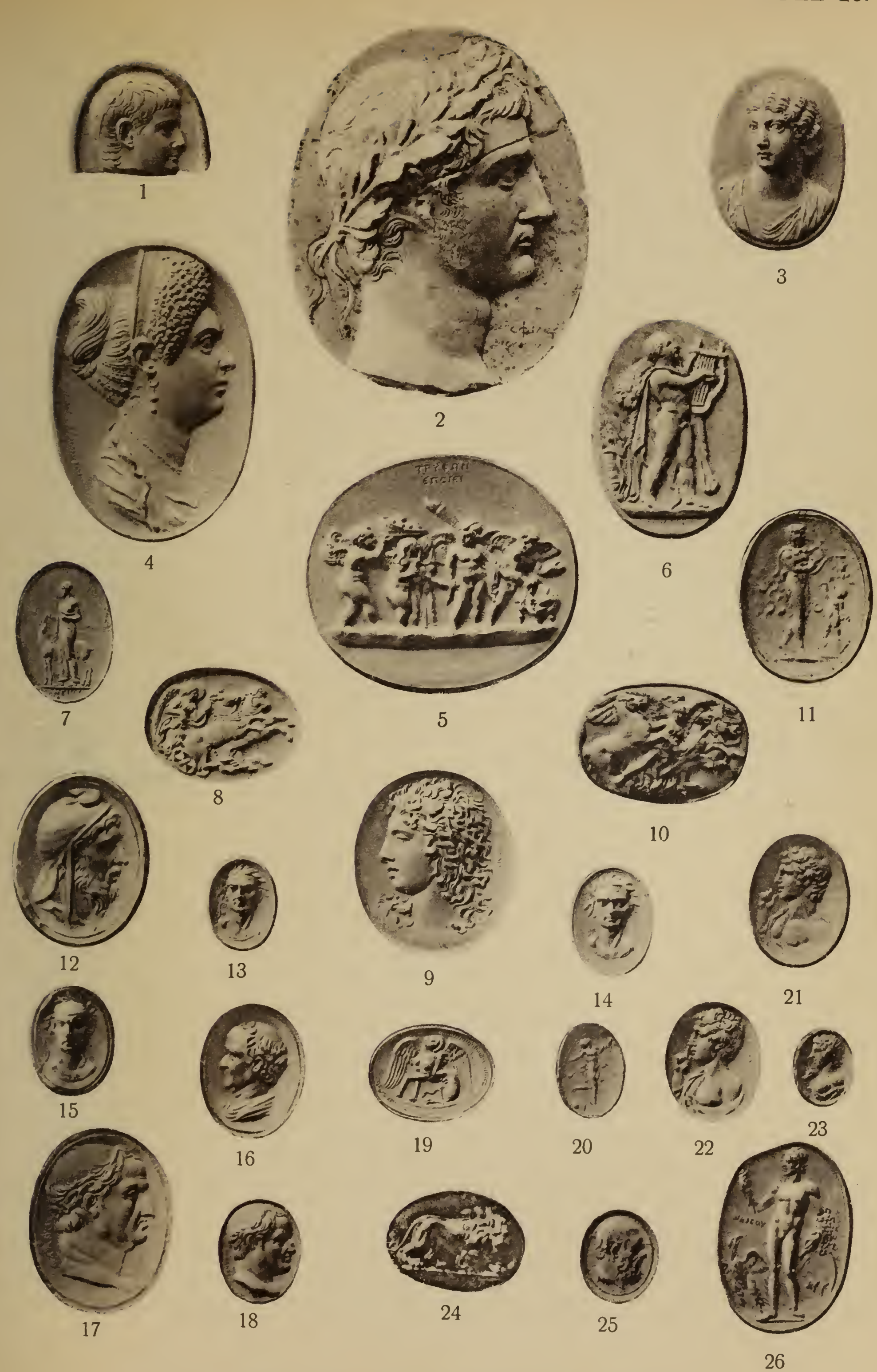


GEMMEN MIT KÜNSTLERINSCHRIFTEN



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

GEMMEN MIT KÜNSTLERINSCHRIFTEN



GEMMEN MIT KÜNSTLERINSCHRIFTEN



DER AUGUSTUSKAMEO DES AACHENER LOTHARKREUZES



BRONZEWAGEN VON MONTELEONE NEW YORK



BRONZEWAGEN VON MONTELEONE NEW YORK





BRONZEWAGEN VON MONTELEONE NEW YORK



BRONZERELIEF AUS PERUGIA IN MÜNCHEN



BRONZERELIEF AUS PERUGIA IN MÜNCHEN



BRONZE DER SAMMLUNG FORST IN KÖLN



MERKURSTATUETTEN IN KÖLN (1) UND BERLIN (2) EROSSTATUETTE IN BONN (3)







BRONZESTATUETTE IN REGENSBURG

BRONZESTATUETTE EINES STIERES



1. BRONZESTIER IM MUSEUM WALLRAF-RICHARTZ KÖLN

2. BRONZESTIER IM PROVINZIALMUSEUM BONN





TERRACOTTA-STATUETTE DES HERMES

b.



a.

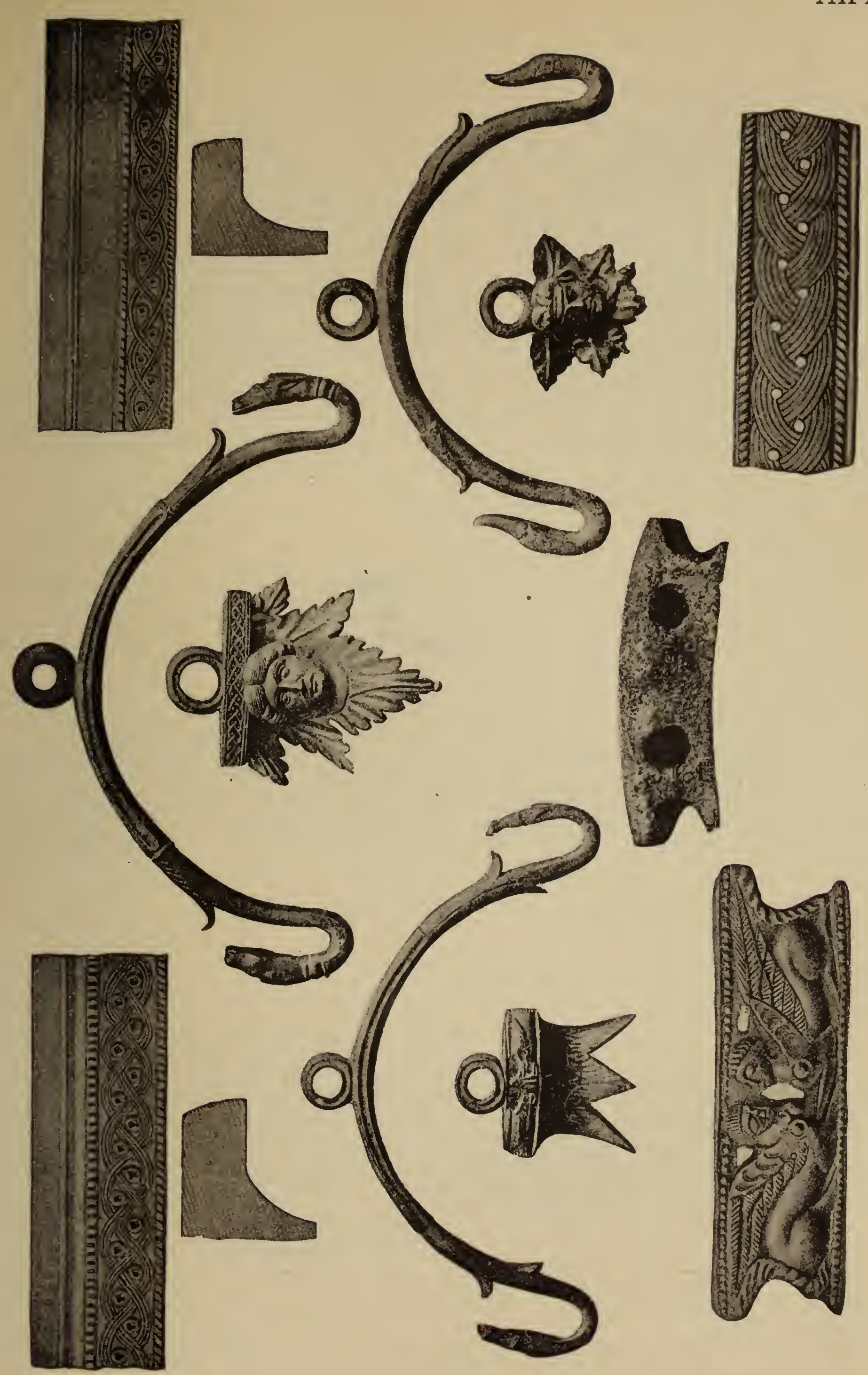
DOPPELHERME VON MARMOR AUS CYPERN







DIE BRONZE-EIMER VON MEHRUM



DIE BRONZE-EIMER VON MEHRUM



BRONZESTATUETTE AUS OLYMPIA





BRONZEKOPF AUS SPARTA



BRONZESTATUETTE IN BOSTON



ZWEI BRONZESTATUETTEN IM BRITISH MUSEUM






ZWEI TERRACOTTAKÖPFE AUS TARENT



ALTIONISCHER TERRACOTTAFRIES





KALKSTEINKOPF VON CYPERN



BRONZEKOPF AUS ROM



ORPHEUS, VASE AUS GELA



